

Université de Montréal

Le roman sentimental antillais :
appropriation du canon et didactisme

par

Marie Odile Cormier

Département des littératures de langue française

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A.)
en littératures de langue française

Août 2009

© Marie Odile Cormier, 2009

Université de Montréal
Faculté des littératures de langue française

Ce mémoire intitulé :
Le roman sentimental antillais :
appropriation et didactisme

Présenté par :

Marie Odile Cormier

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Président-rapporteur	: Andréa Oberhuber
Directeur de recherche	: Christiane Ndiaye
Membre du jury	: Josias Semujanga

Mémoire accepté le : _____

RÉSUMÉ

Le roman sentimental est un des genres les plus lus, les plus traduits et les plus diffusés. Malgré sa mauvaise réputation, il est étonnant de constater le nombre de ces romans vendus, tous pays confondus. Dans les Antilles, ce phénomène est particulièrement palpable : la présence, et la réception de ces œuvres témoignent de l'engouement pour le genre. Notre étude a pour objectif de dégager d'un corpus sentimental antillais les aspects les plus significatifs. Nous analyserons, d'une part, le schéma narratif élaboré en marge de celui proposé par le roman sentimental classique et, d'autre part, l'esthétique du quotidien mise en place pour créer un sentiment d'appartenance chez le lectorat. Il nous sera ainsi possible de mettre en évidence le discours socioculturel propre à ce genre et plus spécifiquement aux femmes antillaises. Par ailleurs, cette recherche postule que l'appropriation des invariants romanesques et l'élaboration d'une visée didactique participent à l'intégration du roman sentimental antillais dans la sphère des littératures « sérieuses ». Enfin, ce mémoire défend l'idée selon laquelle l'écriture romanesque des auteures étudiées contribue au projet littéraire antillais de réappropriation identitaire.

Mots clés : littérature antillaise, roman sentimental, écriture des femmes, didactisme, poétique des genres.

ABSTRACT

The sentimental novel is one of the most read, translated and accessible literary genres. Considering its sales rating, its frivolous reputation seems to be a misleading one. Indeed, in the Caribbean, the overall presence and reception of the novels is an indicator of its phenomenal popularity. We consider that the following aspects of the Caribbean sentimental novel are the most significant ones. Firstly, we underline that the specificity of the narrative patterns of these novels is due to its singularity vis-à-vis the canonical sentimental novel. Secondly, these novels tend to create a very strong sense of nationhood for the readers which are generated by a careful depiction of the everyday life. These previous aspects allow us to underscore the fact that the studied novels interact with the Caribbean social-cultural discourse while insisting on the topic of the female condition. This research brings to light the fact that the appropriation of the novelistic schemes as well as the didactic within allows to consider the Caribbean sentimental novel as a part of the institutionally recognized literary productions. Finally, our essay demonstrates that the novels of these “female writers” contribute to the consolidation of the national identity.

Key words: Caribbean literature, sentimental novel, women writings, didacticism, poetic genres.

Table des matières

Résumé	iii
Abstract	iv
Table des matières	v
Remerciements	vii
 Introduction	 1
 Chapitre I – Le roman sentimental et le contexte antillais	 17
1. Modalités d'exclusion	17
2. Voies d'appartenance	22
3. Une paralittérature sentimentale	31
4. En marge de la marge	33
5. Les avatars du roman sentimental	35
6. Écriture des femmes	38
7. Hybridité du roman sentimental antillais	41
7.1 Langues et langages	44
7.2 Personnages catalyseurs	50
8. Les objectifs sérieux d'une littérature à l'eau de rose	53
 Chapitre II – Appropriation du canon	 55
1. Les invariants	55
1.1 Synopsis des romans à l'étude	56
1.2 Modalités d'adaptation	64
1.3 Le scénario de base	66
2. Le personnage féminin	68
3. Le personnage masculin	72

3.1 L'homme blanc	72
3.2 Le mulâtre	75
3.3 L'homme noir	76
4. La rivale	78
5. La confidente et l'aïeule	80
6. L'exotisme et la nature comme actant	85
 Chapitre III – Le didactisme du roman sentimental antillais	 96
1. Candeur Harlequin et tensions sentimentales antillaises	96
2. Une esthétique du quotidien	99
3. Les personnages symboliques	101
4. Les récits enchâssés	103
5. La spiritualité antillaise	107
6. La femme antillaise	109
6.1 Historique de la femme antillaise	109
6.2 Fonction didactique du personnage féminin	113
7. Une littérature de mises en garde	118
8. Une littérature de remises en question	125
9. Une littérature critique	129
10. Un regard neuf sur le personnage féminin	132
 Conclusion	 135
 Annexe I	 142
 Annexe II	 143
 Bibliographie	 144

REMERCIEMENTS

Je désire avant toute chose remercier sincèrement ma directrice, Christiane Ndiaye, pour son enthousiasme renouvelé pour mon sujet de recherche, pour ses conseils pertinents et ses commentaires toujours inspirants qui m'ont nourrie durant ce périple.

Je tiens aussi à remercier mes parents pour leur soutien indéfectible et leurs encouragements empreints de fierté et de confiance.

Je remercie également ma sœur pour sa présence énergisante, nos escapades et cette délicieuse latitude, son écoute et son vif désir d'implication... Merci aussi à Olivier, l'habitué des détours, pour ses clins d'œil et la cithare.

Un merci tout spécial à Sabrina pour son support technique!

Il m'est impossible de passer outre Dalia sans que ce mémoire serait inachevé. Dalia, merci pour la mimésis, les intermèdes libérateurs, à cheval sur la gazelle, l'esprit décloisonné...

Je remercie Julien, pour les bouffées d'air, pour son soutien, sa présence tranquille et cette inestimable capacité à déconstruire les tourments.

Introduction

Ils sont partout : format poche dans un sac à main, colorés côtoyant les revues féminines dans les épiceries, coquins sur le rebord de la baignoire, discret intercalé entre deux classiques littéraires... Le roman sentimental est partout, et ce, malgré le désintérêt de la critique littéraire et les qualificatifs peu élogieux à son égard. C'est le genre le plus lu et le plus traduit, le plus accessible et le plus susceptible de se trouver là où l'on s'y attend le moins. Pays riches et pauvres, toutes classes sociales confondues, le roman sentimental voyage et poursuit toujours le même but, celui de divertir et de faire rêver. Il appartient à la vaste catégorie de la paralittérature et côtoie bande dessinée, roman d'aventure, polar, roman jeunesse, roman feuilleton, roman d'espionnage, etc. Ces genres représentent « tout un secteur de la production littéraire, très important statistiquement, mais auquel on ne reconnaît habituellement qu'une place marginale comme le révèlent les expressions utilisées à ce sujet : "infralittérature", "paralittérature", "littérature de masse", etc. »¹ Ces qualificatifs témoignent de la mauvaise réputation qui précède ce genre littéraire et se répercute sur le lectorat. Il y a par conséquent, au sein du monde littéraire, une scission qui départage les lecteurs assidus des lecteurs occasionnels, les lettrés des peu scolarisés, les premiers faisant partie de l'élite et les seconds de la masse. Il y a masse, en effet, lorsque l'on comptabilise le nombre de romans sentimentaux vendus, tous pays

¹ Bernard Mouralis, *Les Contre-littératures*, Paris, PUF, 1975, p.7.

confondus. Dans les Antilles, ce phénomène est particulièrement palpable : la présence, l'accessibilité et la réception du roman sentimental témoignent de l'engouement pour le genre. Cette avidité des lecteurs a suscité notre curiosité.

De fait, le roman sentimental antillais du XX^e siècle sera l'objet de la présente recherche. Nous nous proposons, plus précisément, d'étudier les caractéristiques déterminantes et leur importance dans la compréhension du genre sentimental antillais et notamment de l'appropriation des invariants spécifiques à la littérature sentimentale canonique. Puisque cette appropriation passe par une inscription dans le genre sentimental de critiques sociales, de remises en question de préconçus et de mises en garde pour le lectorat, nous accorderons une attention particulière à ce qui nous semble être le projet didactique du roman sentimental antillais. Nous espérons démontrer que l'appropriation des invariants romanesques et l'élaboration d'une visée didactique participent à l'intégration du roman sentimental antillais dans la sphère des littératures « sérieuses ». Nous souhaitons illustrer ainsi que l'écriture des auteures de romans sentimentaux antillais contribue au projet littéraire antillais de réappropriation identitaire.

Notre corpus couvre le XX^e siècle et plus précisément de 1929 à 1999. Nous avons arrêté notre choix sur neuf romans. L'ampleur du corpus n'est pas fortuite puisqu'il s'agit de dresser un portrait du genre sentimental dans le contexte antillais en cherchant à faire ressortir en particulier les modalités d'appropriation du genre par les écrivaines antillaises. L'écart temporel entre les premières publications et les plus

récentes nous permet de retracer certaines constantes et variations dans l'intrigue mais surtout de constater la présence permanente de cette visée didactique. Voici les romans retenus selon l'ordre chronologique : *Cristalline Boisnoir ou Les dangers du bal Loulou* (1929) de Thérèse Herpin², *Sonson de la Martinique* (1932) de Irmine Romanette³, *Sapotille et le serin d'argile* (1960) de Michèle Lacrosil⁴, *L'Antillaise à l'amour double* (1960) de Kiki Marie-Sainte⁵, *Pluie et vent sur Télumée Miracle* (1972) de Simone Schwarz-Bart⁶, *Au péril de ta joie*⁷ (1972) et *Au village en temps longtemps* (1977) de Marie-Magdeleine Carbet⁸, *Le venin de l'amour* (1984) d'Évelyne Chalonec-Renouard⁹, et *Bwa Bandé* (1999) de Marie-Reine de Jaham¹⁰.

Selon la critique et aux yeux de l'élite culturelle, la littérature sentimentale s'adresse aux classes populaires. C'est sans grande surprise que nous retrouvons dans ce genre littéraire les romans de la maison d'édition Harlequin. Le succès voire la notoriété de ces romans laisse croire qu'ils sont à l'origine du canon populaire du genre sentimental. En effet, nous devons à la maison Harlequin le code régissant la littérature sentimentale la plus connue lequel sera élaboré à partir de 1964. Or la paternité – ou la maternité devrions-nous dire – est attribuée à Jane Austen, auteure du célèbre roman *Orgueil et préjugés*, dont la version définitive, publiée en 1813,

² Thérèse Herpin, *Cristalline ou Les dangers du bal Loulou*, Paris, Plon, 1929.

³ Irmine Romanette, *Sonson de la Martinique*, Paris, Bibliothèque du Hérisson, 1932.

⁴ Michèle Lacrosil, *Sapotille et le serin d'argile*, Paris, Gallimard, 1960.

⁵ Kiki Marie-Sainte, *L'Antillaise à l'amour double*, Paris, Ed. Louis Souldonges, 1966.

⁶ Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, Paris, Ed. Seuil, 1972.

⁷ Marie-Magdeleine Carbet, *Au péril de ta joie*, Montréal, Leméac, 1972.

⁸ Marie-Magdeleine Carbet, *Au village en temps longtemps*, Montréal, Leméac, 1977.

⁹ Evelyne Chalonec-Renouard, *Le venin de l'amour*, Saint-Malo, édité à compte d'auteur, 1984.

¹⁰ Marie-Reine de Jaham, *Bwa Bandé*, Paris, Robert Laffont, 1999.

servira de modèle plus qu'inspirant pour de nombreux auteurs. Austen décrit la vie sentimentale d'une jeunesse britannique qui rejoint, par ailleurs, les émois et les passions des lecteurs des générations suivantes. Ce type de littérature sentimentale est fort répandu et traverse facilement les frontières. La France des années 1820 s'emporte, de son côté, pour le phénomène littéraire causé par la série Delly. Cette série de romans sentimentaux qui évolue dans un contexte social réglementé par la religion catholique aura, par conséquent, une teneur moralisatrice dont les influences se font également sentir chez certaines écrivaines de notre corpus. La série Delly¹¹ est le fruit de la collaboration entre Marie Petitjean de la Rosière et son frère Frédéric. La structure narrative des romans Delly, de même que celle des romans de Jane Austen, sera reprise ultérieurement par bon nombre d'écrivains de romans sentimentaux.

Nous retrouvons cet héritage dans les Antilles où les écrivaines antillaises¹² décrivent tant le quotidien antillais que les élans des cœurs en pamoison de la population des îles. Les auteures antillaises s'inspirent d'un bon nombre des préceptes du canon devenu pratiquement une « recette » chez la maison Harlequin. Or elles en dérogent aussi de manière à s'approprier le genre ; le mode de vie et les valeurs antillaises sous-tendent ainsi les récits. Cette adaptation du genre sentimental à la vie antillaise se produit progressivement depuis le XIX^e siècle. Comme le récit de voyage et le roman exotique avant lui, les premiers romans sentimentaux antillais adoptent les vues et visées des colons blancs et s'adressent surtout à un lectorat métropolitain

¹¹ Concernant la série Delly et ses auteurs, voir Julia Bettinotti et Pascale Noizet (dir.) *Guimauve et fleurs d'oranger: Delly*, Québec, Nuit blanche, coll.« Études paralittéraires », 1995.

¹² Nous emploierons le féminin puisqu'il s'agit majoritairement de femmes.

français. Une fois le genre sentimental investi par les écrivaines antillaises, il met en scène des personnages « de couleur » provenant de milieux socio-économiques variés faisant ainsi davantage référence au contexte antillais. Les feux de l'amour en demeurent néanmoins le nœud ; ils seront désormais attisés par des personnages et des situations qui sont susceptibles de réveiller les passions chez un lectorat antillais et de garantir leur adhésion au genre.

Au XVIII^e siècle, le roman colonial antillais vise le lectorat blanc français métropolitain et les « békés » insulaires. La langue, de même que le discours cherchent à rejoindre et à plaire à ce lectorat appartenant à la culture française du colonisateur. La construction des textes, les thèmes, les personnages donnent des Antilles une représentation chaude et ensoleillée pour la Métropole. Il y a, en d'autres mots, une euphémisation consciente du réel. Les auteurs présentent une version estompée des drames réels et, par conséquent, le lecteur français y trouve toujours ce qu'il recherche : de l'évasion et du divertissement. Puisqu'à cette époque, la société antillaise évolue dans un système esclavagiste, il ne faut point s'étonner qu'à l'aube de la littérature antillaise écrite, la majorité des œuvres soient le produit des colons français. Josias Semujanga précise :

Cette classe privilégiée, qui détenait le pouvoir économique et politique, avait les moyens d'apprendre le français, langue de l'administration et de la culture, tandis que les esclaves, à qui il était interdit de s'alphabétiser, utilisaient, eux, uniquement le créole, langue non écrite.¹³

¹³ Josias Semujanga, « Panorama des littératures francophones », dans *Introduction aux littératures francophones*, sous la direction de Christiane Ndiaye, Montréal, P. U. M., 2004, pp. 27-28.

La Révolution française de 1789 entraîne un mouvement abolitionniste redouté par les insulaires blancs. Craignant autant de perdre le pouvoir que de voir émerger une rébellion au sein des plantations, les Blancs font circuler dans la Métropole une littérature propagandiste élogieuse des bienfaits de l'esclavagisme et « des mérites de l'aristocratie insulaire garante de la “civilisation” face à la “barbarie” des Noirs ». Cette littérature réduit le Noir à une vile bête sauvage prise en charge par les « philanthropiques » Blancs qui prétendent vouloir le civiliser. L'abolition de l'esclavage, déclarée en 1848, affaiblit ce genre littéraire qui se transforme, par ailleurs, en une littérature nostalgique du paradis perdu décrite, entre autres, par Saint-John Perse. La thématique de la nostalgie laisse place aux mythes des « Antilles heureuses ». À ce propos, Semujanga explique :

Ce thème connaît son apogée lors de l'exposition du même nom [« Les Antilles heureuses »] tenue à Paris en 1945. Cette littérature vante la vie heureuse des habitants des îles vivant en harmonie les uns avec les autres grâce à la langue et la culture françaises. Ils réclament une autonomie politique dans le cadre de l'Union avec la France. Sur le plan littéraire, la poésie domine les autres genres et imite les écoles poétiques de la métropole. Tous les écrivains peignent inlassablement le même tableau, font appel aux mêmes procédés tantôt parnassiens, tantôt symbolistes [...].¹⁴

Cependant, malgré la résistance des colons et des écrivains sympathisants du système en place, l'esclavagisme est défait.

Or l'équilibre et l'égalité entre les races ne sont pas pour autant atteints.

¹⁴ *Ibid.*, p.28.

L'économie des plantations sucrières demeure, de même que le système colonial réglementant et hiérarchisant les relations interraciales. La politique d'assimilation fait des ravages, ostracisant les gens « de couleur » par le biais, entre autres, de l'éducation, du travail, du mariage, etc. Le quotidien des Noirs et des Mulâtres est constitué de réprimandes et de confrontations. L'assimilation s'insinue dans toutes les sphères de la vie mais surtout dans la sphère psychologique pour ceux dont le français n'est pas la langue première. Non plus esclaves au sens strict, mais pas encore humains. Les écrivains « de couleur » s'approprient de plus en plus la sphère littéraire et s'insurgent contre la réification du Noir. La représentation que ce dernier se fait de lui-même est, dans un premier temps, symbolique de la puissance de l'acculturation. Tandis que certains tentent par tous les moyens, tant physiques que psychologiques, de se blanchir, d'autres se rebelleront contre l'assimilation et prendront les armes par les lettres. Le courant de la négritude rallie bon nombre d'écrivains antillais :

[Ce courant] leur permet de crier haut et fort leur révolte contre un système qui ni[e] leur subjectivité. [La] négritude révolutionn[e] la littérature antillaise dans sa thématique et dans sa forme [...] proclamant l'égalité des hommes, au-delà de la couleur et de la condition sociale.¹⁵

Par le biais de la poésie, ce courant littéraire chante l'Afrique-mère, ses beautés, sa culture, ses rythmes et ses légendes. Les poètes s'inspirent de leurs racines africaines pour nourrir leur imaginaire et leurs écrits. Toutefois, la réalité antillaise est différente à bien des égards de celle de l'Afrique, et ce décalage sera, pour certains, trop

¹⁵ *Ibid.*, p.29.

important. De plus, les poètes revendiquent une autonomisation, une libération des Antilles du joug français. S'il s'affranchit de certaines contraintes formelles et rythmiques de la poésie française, le style littéraire de la négritude n'est pas révolutionnaire pour autant. La poésie produite dans ce contexte littéraire vise essentiellement un lectorat international pour informer et sensibiliser tout en revendiquant une fierté et une identité véritables. Pourtant, les principaux acteurs de cette révolution idéologique n'en sont pas informés. Les Antillais, de langue maternelle créole et à forte majorité analphabètes, ne peuvent lire ni la poésie ni les pamphlets revendicateurs de leurs droits; les textes de la négritude sont écrits en français.

C'est par ailleurs en réponse à ce dilemme et avec un désir de valorisation de la culture créole que se développe, parallèlement à la négritude, le courant de l'antillanité. Bien que la fierté des racines africaines demeure, il y a dans ce courant une volonté de représenter la réalité antillaise tant sur le plan historique, social, géographique que linguistique. Ainsi, un évident désir d'explorer la complexité et les richesses inhérentes à une société multiraciale est présent. Ces préceptes trouvent un écho dans la configuration romanesque du roman sentimental antillais qui partage, avec le courant de l'antillanité de même qu'avec celui de la négritude, la volonté d'intégrer le personnage noir au sein de l'intrigue. Le Noir passe ainsi de l'état de figurant et de chose à celui de protagoniste et de maître de sa propre personne. Il

devient l'acteur principal de sa vie. Dans l'univers littéraire, cela se traduit par une prise de possession de la langue, du territoire, de la culture : l'écrivain écrit sur son peuple, pour son peuple. L'antillanité tient compte de la réalité sociale et culturelle des Antilles.

De fait, l'antillanité explore l'hybridité linguistique de même que la contamination positive de l'écrit par l'oral :

La prise en compte du concept d'*oralité* est fondamentale dans l'approche des littératures francophones. La plupart d'entre elles en effet, en Afrique, aux Antilles, dans l'Océan indien, au Québec, s'élaborent au sein de communautés où la culture orale est encore très présente. Cette notion de culture orale implique l'existence d'un système anthropologique de communication verbale où sont traditionnellement transmises oralement les valeurs d'un patrimoine conservées dans une série de répertoires qui n'ont d'existence que dans la mémoire des intéressés.¹⁶

Le roman sentimental antillais prend ainsi ses sources également dans les contes et les proverbes traditionnels qui bien souvent proviennent du terroir africain. Les thèmes tout comme les expressions populaires (qui contribuent fréquemment au caractère exotique attribué à ce genre) sous-tendent les récits tant par souci esthétique que par désir d'insérer les intrigues dans la réalité. La transmission du savoir ancestral est un de ces thèmes. Dans la société antillaise, elle se fait habituellement par l'entremise des grands-parents et plus précisément de la Da, la grand-mère. Par conséquent, les romancières transposent, via le personnage de l'aïeule, l'oralité dans le roman qui se

¹⁶ Jean Dérive, « Oralité », dans *Vocabulaire des études francophones, Les concepts de base*, sous la direction de Michel Beniamino et Lise Gauvin, Limoges, PUL, coll. « Francophonies » Limoges, 2005, p.138.

transforme alors en oralité *seconde*. En effet, les locuteurs/conteurs ne sont pas physiquement présents. L'oralité, dans ce cas, est transférée parce qu'elle est transcrite. Elle provient de souvenirs et de récits imaginés par l'auteur, traverse sa réalité socioculturelle et en ressort personnalisée mais surtout actualisée. Entremêlée à l'intrigue principale, elle se met au service de propos sociaux. Le roman sentimental antillais se distingue donc de l'ensemble de la littérature sentimentale « canonique » par une hybridité tant du discours que du genre et rejoint, par le fait même, les courants littéraires dominants de la littérature antillaise. Cette hybridité témoigne de la genèse de la littérature aux Antilles. Les œuvres conçues dans le contexte sociohistorique antillais sont le produit (volontairement réfléchi ou non) de l'histoire antillaise. Fardeau historique pour certains, source créatrice pour d'autres, le contexte historique des Antilles favorise une construction hybride. Cette transgénéricité, bien qu'elle s'élabore différemment selon les auteurs et l'année de parution des récits, conserve malgré tout une constance dans la structure qui unit les romans entre eux.¹⁷

Façonnée dans le contexte colonial, la littérature sentimentale antillaise s'écrit dans une langue que nous pourrions qualifier de sédimentaire. Il y a tout d'abord la strate la plus évidente, celle d'un français appris dans un rapport hiérarchique avec l'Autre et que l'on retrouve de manière omniprésente dans le roman. Par ailleurs, le

¹⁷ Rappelons la définition que propose Bakhtine de l'hybride littéraire: « Nous qualifions de construction [hybride] un énoncé qui, d'après ses indices grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels, appartient au seul locuteur, mais où se confondent, en réalité, deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux « langues », deux perspectives sémantiques et sociologiques. », Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et Théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, pp. 125-126.

français est non seulement la langue véhiculaire du roman, mais il est aussi personnifié à l'intérieur même du récit; l'éducation étant un des thèmes essentiels de la littérature sentimentale antillaise, le lecteur y découvre le contexte d'apprentissage de la langue française, depuis le XIX^e siècle. La deuxième strate, celle de la langue créole, est plus subtile. Elle apparaît tout d'abord comme élément de filiation avec le roman exotique. Or cette langue, se voulant au départ le reflet linguistique de la couleur locale, devient au fil du temps et des récits, une sorte de revendication territoriale et identitaire. Cette strate, jadis élément vendeur mis en scène pour un lectorat extérieur, participe désormais à une réappropriation de soi. Ces deux strates en forment une troisième qui participe de la spécificité antillaise du roman sentimental. Par le biais d'un langage que Françoise Naudillon qualifie de *métissé*, les textes passent du français au créole, créant ainsi un dialogue (conflictuel ou non) et élargissant du coup l'univers esthétique et romanesque:

[...] hétéroglossie, polyphonie voire cacophonie, subversion et onirisme. Il s'agit d'une écriture métisse qui prend ses sources dans plusieurs patrimoines linguistiques, écriture hybride voire utopique au sens où son lieu reste insaisissable, à la croisée des chemins de la littérature orale et écrite, de la langue française et des autres langues.¹⁸

Cette spécificité permet aux lecteurs antillais de s'approprier le roman sentimental tant par la langue et le contexte que par l'intrigue et les personnages. Les langues utilisées ont une connotation historique importante pour le lectorat et ajoutent aux

¹⁸ Françoise Naudillon, « Discours métissé » dans *Vocabulaire des études francophones, Les concepts de base*, sous la direction de Michel Beniamino et Lise Gauvin, coll. Francophonies, Limoges, PUL, 2005, p.64.

romans une dimension d'enracinement culturel.

Par ailleurs, le roman sentimental rejoint son lectorat par un discours implicite remettant en question certaines valeurs sociales qui sous-tendent l'intrigue. Cette dimension éducative reprend, tout en le dépassant, ce que Julia Bettinotti nomme les « intermèdes formateurs », sorte de halte dans la progression du récit pour décrire un lieu géographique, un fait culturel, etc.

Ainsi, la digression géographique au sens large, la *descriptio* prend en charge la dimension éducative et sert de relais aux scènes passionnées, entrecoupées d'intermèdes formateurs. [...] La dimension éducative est prégnante dans le roman Harlequin: elle s'étale, elle l'envahit, elle se prolonge même au-delà de ses frontières.¹⁹

Cette dimension éducative, tout en « légitimant » la lecture du roman permet, entre autres, d'intégrer les leçons de vie aux récits et de critiquer, à travers plusieurs éléments esthétiques et romanesques récurrents d'un récit à l'autre, le discours dominant qui se fait contraignant pour la femme. Certains dénominateurs communs, telle la protagoniste orpheline, l'aïeule et le thème de l'amour et de la maternité, nous permettent aussi d'affirmer qu'il existe, dans l'écriture des romancières du genre sentimental aux Antilles, une réelle visée éducative. En effet, le schéma narratif propose différentes avenues qui sont autant de points de vue qui se dégagent du texte. Nous nous proposons de repérer les caractéristiques qui relèvent d'un discours didactique inhérent à la littérature sentimentale antillaise dans le but d'explicitier, si

¹⁹ Julia Bettinotti, *La corrida de l'amour*, Montréal, Les cahiers du département d'études littéraires, UQAM, 1986, p. 47-48.

possible, un commentaire auctorial inscrit en filigrane et suggérant des attitudes à adopter selon les différentes situations présentées : mariages interracialisés, indépendance financière, enfants illégitimes, etc. Nous croyons qu'il existe un «dialogue» entre l'intrigue élaborée et le discours social concernant les femmes qui prévaut dans la société antillaise. Ainsi, les romans sentimentaux dépassent leur fonction de divertissement pour atteindre celle de catalyseur. Nous verrons, à travers les œuvres à l'étude, comment cette littérature devient un exutoire temporaire ou du moins comment elle favorise une transposition du réel à la fiction et un questionnement du social par le biais de l'imaginaire.

Les romans étudiés partagent tous des ressemblances qui nous permettent de croire qu'il s'agit, en fait, de caractéristiques récurrentes porteuses de sens et de projets d'écriture précis. En effet, les protagonistes de ces romans sont en majorité des jeunes femmes orphelines, à une exception près. Elles sont confrontées à des exigences sociales qui remettent en question leur identité de femme mais aussi leurs aptitudes, leur autonomie et leur personnalité. Les héroïnes ont des parcours similaires et leurs choix sont subtilement commentés par un narrateur subjectif, de même que par des personnages secondaires influents. Emportées par la passion, elles succombent, se tourmentent et se remettent en question pour des hommes dont la couleur de la peau est plus pâle que la leur. De cette inéquation raciale naît une intrigue dont le dénouement se rapproche plus d'une morale que d'une fin heureuse.

Afin d'encadrer l'étude de notre corpus, nous rappellerons, dans le premier chapitre, les origines du roman sentimental puis nous présenterons les contextes historique et social dans lequel celui-ci se développe aux Antilles. Étant donné qu'il existe encore peu d'études sur le roman sentimental antillais, nous aurons d'abord à faire un bref bilan les modalités d'inclusion et d'exclusion du genre sentimental par rapport aux grands courants littéraires antillais. Cet aperçu historique permettra de délimiter et expliquer, dans les grandes lignes, l'émergence de la littérature sentimentale aux Antilles. De plus, puisque ce genre est en grande partie pratiqué par des femmes, les études sur l'écriture des femmes qui, tout comme le genre sentimental antillais, porte souvent la marque de l'hybridité, étayeront nos remarques et hypothèses dans cette première étape de notre recherche ainsi que certains aspects de l'étude du corpus qui suivra.

L'analyse des romans à l'étude sera divisée en deux chapitres. Il s'agira, dans un premier temps, de dégager les traits les plus marquants qui témoignent d'une démarche d'appropriation du canon de la part des écrivaines antillaises. En effet, la plupart des romans tendent à s'écarter de certaines conventions du roman sentimental canonique. Ainsi, le chapitre deux est consacré à celles qui nous ont paru les plus significatives : les invariants du scénario, les personnages et le traitement du décor «exotique». Il s'agira de démontrer le développement d'un schéma narratif particulier auquel se joint celui du conte qui balise le récit et évoque la tradition culturelle antillaise. Les emprunts faits au conte apportent une multitude de symboles et de

sous-textes. Nous les retrouvons, entre autres, dans la récurrence du récit enchâssé qui ne va pas sans rappeler les digressions inhérentes au conte traditionnel antillais, de même que dans la structure du conte « miroir » qui démontrent, de manière relativement symétrique, le succès ou l'échec de deux personnages types fondamentalement différents. Le roman sentimental peut également mettre en scène des personnages types qui sont un clin d'œil aux contes traditionnels dans la mesure où ils évoquent les Héros et les Méchants de la culture orale antillaise. Les personnages seront donc étudiés dans le cadre du roman sentimental canonique dans l'objectif de déterminer leurs particularités et leur fonction dans le roman sentimental antillais, et par extension, leur rapport au réel du lectorat. L'éducation, l'entrée dans le monde adulte, le travail, le rapport à l'homme, à l'autorité, la maternité, le rôle de l'écriture dans la vie affective des protagonistes et les souvenirs sont quelques-unes des pistes que nous suivrons pour cerner les traits spécifiques des personnages de notre corpus.

En même temps, le portrait circonscrit du personnage principal nous permettra de mieux comprendre les mécanismes d'introduction des discours socioculturels dans l'œuvre puisque les attributs de l'héroïne créent en effet une ouverture sur le contexte socioculturel. Le personnage féminin devient donc le lieu d'ancrage d'un discours de critique sociale qui évolue par le biais de sa fonction didactique. Au croisement de l'histoire de la femme antillaise et des récits des protagonistes de la fiction sentimentale s'élabore un discours critique de mises en garde et de remises en

question qui sert tout autant l'héroïne que la lectrice. Ainsi, le chapitre trois nous permettra d'exposer les mécanismes de l'esthétique du quotidien qui créent une résonance entre «la vie de papier» de l'héroïne et le réel de la lectrice, de même que les différents conseils et avertissements qui visent ultimement à guider la lectrice sur le chemin du bonheur. Ce dernier chapitre servira également à faire ressortir les éléments qui font de l'héroïne un personnage résilient qui est à même d'intégrer la sphère de la littérature classique. Nous postulons que l'étude de ces divers aspects, nous permettra de dégager les voies romanesques par lesquelles s'établit et se concrétise le projet didactique du roman sentimental antillais.

Chapitre I

Le roman sentimental et le contexte antillais

1. Modalités d'exclusion

Pour saisir la littérature sentimentale antillaise dans ce qu'elle a d'innovateur mais aussi de traditionnel, il importe tout d'abord de la définir ou, à tout le moins, de tenter une circonscription de l'objet. Il sera donc pertinent de démontrer les ressemblances de cette littérature avec celle des grands courants littéraires, mais également de repérer ce en quoi ces deux types de littérature divergent. En effet, la littérature sentimentale antillaise évolue dans un paradoxe : bien que négligée par les penseurs des courants prédominants que sont la négritude, l'antillanité et la créolité²⁰, elle s'enorgueillit toutefois de la fidélité d'un lectorat dont l'ampleur n'est cependant pas quantifiée. En effet, un recensement des lecteurs assidus et occasionnels n'a toujours pas été effectué. Serait-ce parce qu'il s'agit de paralittérature? La réception de cette littérature n'est pas consignée ni dans les librairies, ni dans les bibliothèques. Les traces laissées par la littérature sentimentale antillaise ne sont donc pas de l'ordre

²⁰ Concernant les grands courants de la littérature antillaise, voir Roger Toumson, *La transgression des couleurs, Littérature et langage des Antilles (XVIII^e, XIX^e, XX^e)*, Tome I et II, Paris, Éditions Caribéennes, 1989 et Christiane Ndiaye, *Introduction aux littératures francophones*, Montréal, PUM, 2004.

de la statistique. Or les romans sont produits, lus et parfois même répertoriés dans certains ouvrages d'histoire littéraire comme celui de Roger Toumson.

S'il est vrai que plusieurs spécificités différencient la littérature sentimentale des œuvres produites dans le cadre des courants dominants, il n'en demeure pas moins que certaines particularités les rapprochent. Il peut donc être révélateur d'aborder cette littérature dite « populaire » par le biais des modalités d'exclusion et d'inclusion de la littérature sentimentale par rapport aux grands courants littéraires antillais. Un des aspects par lesquels la littérature classique antillaise se distingue est la lutte qu'elle mène : à la fois contre la déculturation et pour une identité antillaise propre. Ce combat idéologique n'est toutefois pas le cheval de bataille du roman sentimental antillais produit en Martinique et en Guadeloupe. Par conséquent, les romanciers de la littérature sentimentale antillaise sont davantage perçus comme étant au service d'une littérature extérioriste, adaptant les créneaux littéraires de la Métropole et visant le lectorat de celle-ci. Dans une certaine mesure, cette littérature s'inscrit en effet dans la lignée du roman exotique puisqu'elle souscrit à quelques-unes des exigences de ce genre. Mentionnons également que la littérature antillaise, malgré un imaginaire similaire, se distingue de la production haïtienne de la même époque qui est plus revendicatrice et idéologique.

Les raisons de cette différence dans l'évolution du roman viennent des circonstances historiques qui ont retardé l'émergence d'une conscience nationale en Martinique et en Guadeloupe. Il n'y a pas eu dans ces pays d'événement fondateur comme l'indépendance d'Haïti, qui a marqué une rupture radicale et violente avec le passé colonial. Non parce

qu'il n'y a pas eu de tentative en ce sens [...]. Tout cela fait que les premiers textes tous genres littéraires confondus ont été écrits par des Blancs créoles ou *békés* qui n'ont pas manqué de justifier l'ordre inique dont ils étaient les bénéficiaires [...]. Sous leur plume, le roman s'engage, mais à l'inverse de ce qu'on entend ordinairement par engagement [...] il ne s'agissait pas pour eux de défendre les valeurs humanistes universelles. Ces premiers romanciers décrivent dans leurs textes ce qui était à leurs yeux le meilleur des mondes possibles, un univers régi par l'apartheid colonial [...].²¹

De fait, nous constatons que les premiers auteurs antillais sont des écrivains coloniaux ou békés qui écrivent pour un lectorat français et que la langue de même que les thèmes abordés visent tout autant à légitimer le régime esclavagiste qui sévit dans les îles qu'à divertir le lecteur métropolitain qui y trouve dépaysement, plaisir et évasion. Bien que les récits s'inscrivent dans un décor enchanteur et exotique, les auteurs de ces romans ne manquent pas d'y ajouter le décorum et le savoir-vivre métropolitain : la narration tout comme les dialogues sont écrits en « français parisien » pour les personnages principaux. Le « parler petit nègre » est utilisé pour les interactions avec les personnages secondaires, dont la représentation multiplie les stéréotypes et les clichés. La langue renvoie ainsi à la réalité du colon dominant et de l'esclave/autochtone dominé.

Sous couvert de romantisme, de réalisme ou de fantastique, le roman béké est en fait un roman à thèse dont les armes sont l'exotisme, la nostalgie, la rêverie passéiste sur le peuple Caraïbe, le mythe des « îles heureuses ». [Le Noir n'apparaît] dans les romans qu'inséré dans un système esclavagiste dont

²¹ Joubert Satyre, « La Caraïbe », dans *Introduction aux littératures francophones*, sous la direction de Christiane Ndiaye, Montréal, PUM, 2004, p.157.

la fiabilité garantit l'efficacité romanesque de l'intrigue développée.²²

Cette convention plaît au lectorat français puisque cohérente, divertissante et surtout rassurante. De plus, elle adhère aux rêves et aux intérêts des personnages. Ces derniers sont dépeints selon le point de vue français, et ce, même si parfois les auteurs sont des Noirs ou Mulâtres de culture antillaise. L'homme blanc est le conquérant de ces contrées magnifiquement sauvages, c'est un noble officier ou un riche propriétaire terrien. La femme blanche est douce, fragile et angélique, elle inspire le respect et le dévouement. L'homme noir est vil. C'est un rustre paresseux dont il faut se méfier. La femme noire et surtout la mulâtresse sont d'une beauté tentatrice. Somptueux fruit antillais, la femme aspire à se blanchir, rêve d'un mari blanc, courageux, romantique et vaillant. Cette glorification de tout ce qui est blanc et français, participe d'une thématique caractéristique des romans sentimentaux antillais écrits entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle. Précisons que ce ne sont pas tous les écrivains qui se plient à cette poétique colonialiste dont nous verrons l'évolution. En effet, les approches et les discours se renouvellent et évoluent au fil du temps.

Dans la littérature sentimentale, les personnages se développent selon un code sous-entendu construit à partir d'invariants précis. Ils ont tous, de roman en roman, un destin similaire selon le sexe et surtout la classe sociale, qui va de pair avec la race. En Occident, le roman sentimental connaîtra ses plus grands succès grâce aux Éditions Harlequin qui se consacrent, au tout début, à la réédition en format poche de

²² Charles Bonn et Xavier Garnier, *Littérature francophone*, vol. I, *Le roman*, Paris, Hatier, 1997, p. 109.

best-sellers anglophones : romans d'aventures, de suspense, etc. À partir de 1964, la maison d'édition, sous la direction de Mary Bonnycastle, se spécialisera dans le roman sentimental et deviendra, par le fait même, la référence mondiale pour ce qui est du roman sentimental. Le canon Harlequin détermine des invariants aussi bien pour les personnages que pour la trame narrative, conventionnelle et peu politisée. C'est ainsi que procédaient déjà les auteurs antillais du début du XX^e siècle qui ne se préoccupaient guère des préceptes des courants littéraires dominants. L'évacuation de la quête identitaire antillaise se révèle tant par le désir des personnages d'appartenance à la culture française que par la constante opposition manichéenne : bien/mal, Blanc/Noir, Métropole/Antilles, etc. La majorité des romans sentimentaux coloniaux des années 1800 à 1920 font abstraction de l'histoire et de la culture africaines et antillaises. La visée n'est pas identitaire ou éducative mais plutôt ludique et divertissante et s'adresse à un lectorat français. On peut donc affirmer que l'esthétique et la visée des premiers romans sentimentaux écrits par des Antillais noirs (ou mulâtres) sont, jusqu'à un certain point, encore aux prises avec le sentiment d'infériorité qui sous-tend la littérature écrite émergeant des pays colonisés. Cette séduction de l'extériorité devient un thème en soi. Les personnages principaux sont souvent blancs et français ou aspirent à le devenir. Ce qui est français et ceux qui proviennent de la Métropole sont encensés. Bien qu'il s'agisse d'auteurs antillais de couleur, le point de vue véhiculé est celui du colonisateur comme en témoignent la focalisation géographique et ethnologique. Le blanchiment de la peau, de façon

idéologique et symbolique, consciente ou non, est alors tout à fait acceptable voire encouragé. S'il ne s'effectue pas physiquement, le blanchiment se concrétisera à travers les liaisons, les mariages, etc. Pensons, notamment, aux romans *Je suis martiniquaise*²³ et *La négresse blanche*²⁴ de Mayotte Capécia et au roman *Cajou*²⁵ de Michèle Lacrosil. De ce fait, la hiérarchisation des couleurs est plus que présente, elle marque le lexique du texte : les plus foncés seront ignominieux, les plus laiteux seront vénérés.

2. Voies d'appartenance

La littérature sentimentale des Antilles n'est cependant pas en totale contradiction avec les grands mouvements littéraires des Îles. Ces deux types de littérature partagent plusieurs aspects sur lesquels les critiques, de même que les figures de prou des littératures dites engagées, ne se sont que rarement penchés, cultivant davantage les différences, creusant le fossé, rejetant en vrac la paralittérature, l'ostracisant, la traitant de traîtresse à la cause antillaise, etc. Selon les historiens de la littérature antillaise, les textes produits lors du « Moyen-Âge » antillais sont principalement des relevés géographiques, ethnologiques et anthropologiques, des récits de conquêtes, des traités sur l'harmonie au sein d'une plantation, des

²³ Mayotte Capécia, *Je suis martiniquaise*, Paris, Corrèa, 1948.

²⁴ Mayotte Capécia, *La négresse blanche*, Paris, Corrèa, 1950.

²⁵ Michèle Lacrosil, *Cajou*, Paris, Gallimard, 1961.

carnets de voyages, etc.²⁶ Ces textes font état de la vie dans les îles antillaises selon le point de vue du colonisateur et visent l’instruction d’un lectorat métropolitain. Les textes écrits dans ce contexte politique et social sont pour le moins eurocentristes. Dans cette lignée sont produits des récits de divertissement : récits d’aventures et romans exotiques. On y retrouve également la poésie doudouïste, exaltant l’amour sous les Tropiques, la sensualité d’un peuple décrit comme instinctif, la faune sauvage, la flore exubérante, la chaleur attisant les passions, etc. Ces textes rivalisent de stéréotypes et de lieux communs et dépeignent une vie coloniale aussi juteuse et sucrée que la plus mûre des papayes. Ce type de littérature, qui connaît un grand succès auprès du lectorat métropolitain, est à la source de nombreux préjugés et associations qui se sont maintenus. À titre d’exemple, l’exotisme des romans de ce courant tend à animaliser la femme antillaise. En effet, le lexique apparente la femme à un félin se mouvant avec l’assurance et la fluidité d’un chat sauvage. On retrouve une description de ce type dans le roman *Le venin de l’amour*, entre autres :

Il s’appuya ensuite contre le barreau de la petite voiture pour écouter le frémissement des palmiers qui ajoutaient au charme de ce tableau fabuleux. Il ne resta pas sans remarquer la beauté des filles bronzées et élancées qui se déplaçaient en roulant des hanches. Elles avaient une allure souple et fière qui concordait fort bien avec cette magnificence chatoyante.²⁷

²⁶ Pour de plus amples informations concernant la production littéraire des Antilles, voir Joubert Satyre, «La Caraïbe», *op. cit.*, Roger Toumson, *op. cit.*, et Jack Corzani, Léon-François Hoffmann et Marie-Lyne Piccione, *Littératures francophones des Amériques. Haïti, Antilles-Guyane, Québec*, Paris, Bélin, 1998.

²⁷ Evelyne Chalonec-Renouard, *op.cit.*, p. 10.

D'emblée, la femme de couleur est associée à un fauve élancé dont la peau chaude et luisante rappelle l'instinct primaire, les fruits tropicaux, le soleil, l'hibiscus, etc. Ces associations tendent à lui dénier toute humanité et cherchent à légitimer, par le fait même, tout acte d'appropriation, de domination de l'homme blanc sur la femme noire. Ce rapport inégal constitue un écho au passé esclavagiste qui perdurera longtemps dans les œuvres de fiction. Ainsi, les personnages noirs occupent les seconds rôles : ceux où ils assurent la suprématie du Blanc, où ils sont à son service, exercent les tâches ingrates, lui permettent d'assouvir ses instincts, de satisfaire ses désirs, et par conséquent, de le confirmer dans son sentiment de supériorité.

Or, avec la naissance du mouvement littéraire et social de la négritude, ce douteux équilibre sera dénoncé : «la négritude [va] révolutionner la littérature antillaise dans sa thématique et dans sa forme, en chantant la beauté, la danse, le rythme, la grandeur de l'Afrique-mère sur des airs du surréalisme révolutionnaire et de l'idéologie communiste proclamant l'égalité des hommes, au-delà de la couleur et de la condition sociale.»²⁸ Ce mouvement marque l'avènement d'une littérature antillaise où le Noir non seulement prend la plume et rédige son histoire et ses propres œuvres littéraires mais devient, surtout, le sujet du récit. En effet, le Noir n'est plus un simple figurant, esclave ou soubrette, il devient le protagoniste par lequel l'histoire et les émotions sont vécues. Le Noir retrouve son humanité. Aux Antilles, les écrivains de ce mouvement se donnent la tâche de construire une identité

²⁸ Josias Semujanga, *op. cit.*, p.29.

antillaise, de racler le sol africain, d'y déterrer leurs racines, de nourrir la conscience collective de l'héritage africain. Cette nouvelle prise de parole engendre un courant littéraire revendicateur, aux antipodes de l'esthétique des romans de type colonial. L'esthétique d'exaltation des racines africaines et de l'histoire propre à ces descendants d'esclaves, est, pour les auteurs de la négritude, une fierté et un accomplissement. Nul besoin d'aller quérir une identité et des valeurs empruntées à l'Occident puisque le terreau africain est riche et fertile.

La négritude n'a pourtant pas mis un terme au roman sentimental exotique. Ce dernier s'est néanmoins modifié; il s'est développé, a mué, s'est transformé, à commencer par ses auteurs. De colons blancs, de créoles blancs, majoritairement mâles, les romans exotiques, dont font partie certains romans sentimentaux, sont devenus le genre privilégié des écrivaines antillaises (ce qui explique partiellement la marginalisation du genre). Ces auteures seront reconnues et appréciées pour leurs histoires mettant en scène des hommes mais surtout des femmes noires provenant de classes sociales et de milieux différents. La critique reproche souvent au genre et à la paralittérature en général, la trame et la teneur de ses récits souvent qualifiées de légères. On ne peut, il est vrai, nier la place de l'exotisme qui s'est malgré tout maintenu dans les romans sentimentaux antillais. Cependant, cet exotisme se déplace et sert un propos qui diffère de celui des écrivains coloniaux. Tout comme la littérature du courant de la négritude, les romans sentimentaux réintègrent le Noir au sein du récit, lui donnant un rôle essentiel, explorant les multiples facettes de sa

nature, de sa personnalité, faisant de lui un être pluridimensionnel, lui permettant de reconquérir son humanité. En conférant au Noir un rôle actif, les auteurs participent « à cette croisade contre l'assimilation »²⁹, à ce désir de réappropriation revendiqué par les tenants de la négritude. C'est en effet un renversement qui s'opère. Jadis, lorsqu'un auteur de roman exotique décrivait la femme noire en l'associant tant à la faune qu'à la flore, il s'agissait en fait d'une forme de domination, au même titre que la description de la vie sur la plantation vue par un colon ou un créole blanc n'était qu'une euphémisation du passé et une énumération de ses biens, de ses possessions. Or les écrivaines de romans sentimentaux, en reprenant pour ainsi dire les mêmes éléments, pratiquent quant à elles une réappropriation générique et géographique mais aussi sociale, culturelle, physique et psychologique. Le roman sentimental antillais participe de ce désir d'ancrer l'écriture dans le réel antillais. Par conséquent, les choses, les lieux, les gens, les faits, qu'ils soient valorisés ou non, sont réintégrés à la représentation du social, sont réinvestis et participent à la compréhension du passé et la construction du futur.

Ainsi, la plantation, lieu de torture et d'injustice, est également un lieu de métissage culturel et linguistique. Ce lieu fait partie intégrante de l'histoire antillaise et de sa littérature. On le retrouve exploité au sein d'un second mouvement littéraire, celui de l'antillanité, fondé par Édouard Glissant.

²⁹ Jean-François Kola, « Négritude », dans *Vocabulaire des études francophones, Les concepts de base*, Michel Beniamino et Lise Gauvin (dir.), coll. Francophonies, Limoges, Éd. Presses Universitaires de Limoges, 2005, p.134.

[Les tenants de ce concept] militaient en faveur d'une conception extensive de la Négritude qu'ils considéraient comme trop restrictive, ne prenant pas en compte la spécificité antillaise. En plus des Africains noirs, il y a en effet dans les Antilles des Indiens, des Anglais, des Français, des Espagnols, etc. De sorte que la Négritude originelle se trouvait très limitée face à la complexité de la situation dans les Caraïbes.³⁰

L'antillanité se propose d'ouvrir les horizons culturel, social et littéraire sur des thématiques multiraciales, par le biais de l'image du rhizome et du concept de la créolisation. Elle favorise également un processus unificateur. Ce concept expose la mise en relation des cultures et prétend que toute identité s'étend et se développe dans un rapport à l'Autre. Édouard Glissant affirme en effet : « qu'aujourd'hui s'ouvre pour la mentalité humaine une approche infinie de la Relation, comme conscience et comme projet »³¹. Autrement dit, il faut s'intéresser à l'Autre, tenter de comprendre son rapport à soi et toutes les ramifications qui s'entrecroisent pour enfin se définir soi-même.

Sur le plan de l'écriture, la négritude demeure classique voire réservée, l'antillanité, quant à elle, exulte. En effet, l'esthétique de la négritude reprend le style et la verve du français académique :

Autant les poètes de la négritude développent les thèmes de la renaissance de l'Afrique-mère, autant leur style demeure classique dans ce sens que même si la prosodie est libérée des contraintes du rythme du poème français, c'est par rapport aux nouveautés formelles adoptées déjà par le surréalisme. La langue ne recourt pas aux néologismes par le créole comme

³⁰ Jean-François Kola, *ibid.*, p.135.

³¹ Cité par Dominique Chancé, « Créolisation », dans *Vocabulaire des études francophones, Les concepts de base*, Michel Beniamino et Lise Gauvin (dir.), *op. cit.*, p. 49.

on pouvait s'y attendre. Parmi les multiples raisons qui président à ce choix, il y a certainement le public international auquel s'adressent avant tout les poètes et la thématique révolutionnaire qui se veut universaliste sous les airs de libération de l'Afrique.³²

Par contre, les écrits d'auteurs « antillanistes » sont propulsés par une langue déliée des contraintes académiques et explorant les néologismes créoles. Josias Semujanga précise :

[Sur] le plan stylistique et littéraire, l'antillanité se caractérise d'une part par une recherche linguistique mélangeant les tournures et expressions créoles et le style du français classique, et d'autre part une contamination de l'écrit par les principes de l'oralité [...]. On sent une volonté de créoliser le français par des paroles rapportées dans un souci de créer l'effet de réel, mais aussi de raconter, de narrer différemment.³³

Cette pratique offre une illustration concrète de ce concept de rhizome et permet d'explorer les possibilités liées à la réalité d'une société construite par la cohabitation de plusieurs races et cultures. Le roman sentimental antillais use fréquemment de ces pratiques d'écriture, non pour cet apport d'exotisme dont il faisait jadis l'usage, mais dans une visée d'intégration du récit dans le réel antillais. La forte présence de personnages témoins du passé et de représentants de la tradition orale, témoigne, par ailleurs, d'un désir d'inscrire l'intrigue romanesque dans un univers créole. Les

³² Josias Semujanga, *op. cit.*, p.29.

³³ *Ibid.*, p. 31.

romans sentimentaux participent, de ce fait, à la recontextualisation des traditions qui sont non seulement intégrées au récit, mais surtout actualisées.

La créolisation du français académique deviendra, par ailleurs, un des préceptes du courant de la Créolité. De prime abord, ce courant paraît s'inscrire dans la continuité de l'antillanité puisque tous deux partagent le même intérêt pour une langue qui serait une sorte de porte-étendard de l'identité antillaise. Or, pour Édouard Glissant, il est primordial de briser l'essentialisme identitaire prôné par le mouvement de la négritude qui veut cloisonner les Antillais dans une même identité raciale et culturelle et les définir selon une source africaine unique qui efface les particularités antillaises. Glissant fait l'apologie d'une créolisation culturelle et linguistique, soit un « métissage sans limites, dont les éléments sont démultipliés, les résultantes imprévisibles ».³⁴ Il ne s'agit donc pas de circonscrire l'identité antillaise dans un essentialisme fixe ni d'enclaver la littérature antillaise dans des lieux et des thèmes limités. Glissant précise : « la créolisation n'est pas une fusion, elle requiert que chaque composante persiste, même alors qu'elle change déjà ».³⁵ La créolisation qui détermine l'antillanité permettrait donc de questionner et surtout d'expérimenter et de laisser libre cours aux échanges perpétuels entre les arts et les coutumes, les faits linguistiques et les traits culturels. Pour les auteurs du manifeste de la Créolité, celle-ci demeure une manière de synthétiser l'univers, tant linguistique et littéraire que politique et identitaire. Ainsi, « le principe du mélange des langues et des genres du

³⁴ Dominique Chancé, « Créolisation », dans *op. cit.*, p.51.

³⁵ Cité par Dominique Chancé, *idem.*, p. 51.

créole et du français devient un impératif catégorique, essentialiste et idéologique dictant ses principes à la création artistique. »³⁶ Ces consignes précises deviendront *essentiell*es pour qui veut écrire un texte *réellement* antillais.

Tous les romans [seront] caractérisés par le mélange des genres où les formes du conte, des récits folkloriques créoles, [seront] amalgamées aux modes de narration habituels du roman. Ces textes [seront] caractérisés par un style inventif qui, tout en créant un univers antillais, s'avèrent surtout une quête de l'écriture romanesque dans une société imprégnée des modes oraux.³⁷

Les auteurs qui ne souscrivent pas complètement à ces concepts ne participent pas, selon les tenants de la Créolité, à une littérature véritablement antillaise. Ce « totalitarisme » idéologique, qui n'est pas sans rappeler l'essentialisme de la négritude, en rebutera plusieurs. Il n'en demeure pas moins que les textes produits dans le contexte précis de la Créolité sont d'une grande qualité et riches de symboles et de thématiques. Le courant de la Créolité

[...] entend remplacer l'idéologie panafricaine de la négritude par une vision nationaliste ancrée dans les Antilles, aussi bien dans les domaines littéraire, culturel, artistique et politique. Le manifeste vise alors à expliquer le réel antillais de façon globale et totalitaire comme tout système de pensée de nature idéologique.³⁸

Plusieurs des romans qui s'inscrivent dans le corpus du roman sentimental antillais participent, de par les thèmes exploités, le mélange de genres et la langue utilisée, à cette représentation d'un réel à proprement parler antillais. Les écrivaines du roman

³⁶ Josias Semujanga, *op. cit.*, p.31.

³⁷ Josias Semujanga, *ibid.*, p.33.

³⁸ Josias Semujanga, *idem.*, p.33.

sentimental antillais instaurent un discours amoureux qui est, comme nous le verrons, révélateur des configurations de l'imaginaire antillais. De plus, les intrigues réactivent le passé en faisant resurgir par la mémoire collective les histoires populaires pour rectifier l'Histoire officielle en décalage avec la réalité antillaise. Par conséquent, bien que les « créolistes » se détournent du roman sentimental antillais, ce dernier rejoint bel et bien certains des préceptes dits engagés du courant de la Créolité.

3. Une paralittérature sentimentale

Nous avons précédemment souligné que le roman sentimental antillais s'écrit en marge des mouvements littéraires antillais prédominants, puisque tout en partageant certaines caractéristiques, il s'en démarque en reprenant les conventions du roman sentimental comme genre. De fait, le roman sentimental fait partie de la paralittérature : vaste famille comprenant polar, roman d'aventures, science-fiction, bande dessinée, etc, soit tout ce qui, selon la critique, n'entre pas dans la catégorie de la véritable littérature. Le roman sentimental n'en prend pas ombrage puisqu'à défaut d'enflammer la critique, il enthousiasme un abondant lectorat. Comme le remarque Julia Bettinotti : « Pour la critique savante, le roman Harlequin n'existe pas. Pour l'autre, il existe mal. Mais pour des milliers de femmes qui en lisent 200 millions chaque année, il existe bel et bien. »³⁹ La maison d'édition Harlequin a instauré, en

³⁹ Julia Bettinotti, *La corrida de l'amour*, Montréal, Les cahiers du département d'études littéraires, UQAM, 1986, p.21.

1964, une grille à respecter par ses auteurs.⁴⁰ Cette grille impose un scénario fixe composé de motifs stables qui définissent le genre et d'autres motifs qui, bien que variables, contribuent également à la spécificité du roman sentimental. Cette rigidité s'explique : le roman sentimental vise un public précis qui est conscient de la constance du scénario, voire qui la recherche. Le lectorat connaît l'intrigue par cœur, ses prémisses de même que son dénouement. Harlequin garantit une histoire d'amour fascinante, une évasion du cœur et de l'esprit et un plaisir chaque fois renouvelé : « Il suffit de vous abonner à Harlequin Romantique. Et vous serez ainsi assurée de ne manquer aucune de ces intrigues passionnantes, et de vivre chaque mois des amours vrais et sincères [...] », clame la publicité.⁴¹ Or le roman sentimental antillais déroge quelque peu à la règle et transforme les conventions du genre pour divertir, sans doute, mais aussi pour éduquer ou du moins proposer une ligne de conduite. C'est ce projet, sur lequel nous reviendrons, qui opère un déplacement de la littérature sentimentale antillaise par rapport à la littérature sentimentale canonique.

Selon Bettinotti, le roman sentimental doit se plier aux conventions établies par Harlequin : « pas de questions politiques ou religieuses, pas de violence exacerbée ni de références sexuelles explicites, mais plutôt une atmosphère sensuelle, légèrement tamisée, et des comportements ayant “du caractère”... Une autre norme primordiale s'ajoute qui caractérise le genre : une fin heureuse. »⁴² S'il est vrai que la

⁴⁰ Voir annexe I, Motifs et invariants du roman sentimental canonique exigés par Harlequin, tels qu'établis dans l'étude de Julia Bettinotti, *ibid.*, p.69.

⁴¹ Citée par Bettinotti, *ibid.*, p.72.

⁴² Bettinotti, *ibid.*, p.33.

majorité des récits appartenant au roman sentimental antillais s'élaborent selon un schéma fixe, il n'en demeure pas moins qu'ils transgressent plusieurs des éléments et codes conventionnels du roman sentimental canonique. À ce propos, il convient de noter que la grille Harlequin, qui circonscrit très strictement la « recette » du genre, est ultérieure à la majorité des romans sentimentaux antillais. Ainsi, les écrivaines antillaises procèdent assez librement, proposant aux lecteurs des romans qui traitent de sujets dits tabous et qui ne respectent pas toujours la clause du mariage heureux, signature du roman sentimental canonique. Ces dérogations témoignent du désir de se rapprocher du réel en travaillant les filons qui sous-tendent la culture et la société antillaises. À titre d'exemple, les intrigues sentimentales antillaises abordent les relations sexuelles hors mariage, sujet évidemment proscrit de la recette Harlequin. Ainsi le roman sentimental antillais choque-t-il non seulement par ses scènes de violence, de sexe préconjugal et extraconjugal, mais il n'offre que très rarement la fin heureuse promise et anticipée.

4. En marge de la marge

Si le genre sentimental se situe en marge de la littérature canonique, nous pouvons alors affirmer que le roman sentimental antillais se situe en marge de la marge, puisque non-conforme à certaines exigences du genre. En effet, le roman sentimental antillais se distingue de son genre en modifiant à sa guise tant le canon

jadis mis en place par Jane Austen⁴³ que la version plus explicite établie par la maison Harlequin, pour mieux adapter son discours à la réalité antillaise. Les motifs stables habituels sont modifiés tout comme l'ordre des invariants.⁴⁴ L'on note en particulier que la discrimination raciale est toujours présente ainsi qu'une certaine critique de la femme. Les faiblesses de cette dernière y sont exposées; elles illustrent et expliquent la chute sociale et/ou morale de la protagoniste mais ne sont pas les seules causes nourrissant le leitmotiv du malheur. Si le motif du mariage est conservé dans certains textes, il y occupera une fonction négative en opposition flagrante avec son rôle habituel dans le canon du genre. Il participera, par exemple, au déclin d'une famille ou à la déchéance d'un personnage et servira à la critique d'un fait ou d'un tabou social. Quant aux motifs variables, ils décrivent une société antillaise aux prises avec le poids de son passé et la réalité présente, jonglant avec ses traditions et les inévitables changements. Les motifs variables peuvent servir à dénoncer des tabous ou des comportements immoraux. Ces critiques varient, certes, selon l'auteur et l'époque à laquelle est écrit le roman. Nous avons relevé quelques tabous dont le traitement est parfois en filigrane, parfois d'une évidence déconcertante. Les auteurs choisissent délibérément de mettre en scène donc de nommer certaines injustices, certaines iniquités. Elles abordent volontiers des questions sensibles, visant peut-être

⁴³ Jane Austen, *Orgueil et préjugés*, Lausanne, Rencontre, 1963.

⁴⁴ Voir Annexe II pour les motifs et invariants de roman sentimental antillais, tels que nous avons pu les établir à partir de notre corpus et en suivant le modèle de Bettinotti dans l'Annexe I.

une sorte de catharsis publique et suscitant une variété de réactions : reproche, approbation, stupéfaction, dégoût, soulagement...

Qu'ils soient conspués ou acclamés, il n'en demeure pas moins que ces romans provoquent. Il est fréquent de retrouver des thèmes d'actualité tels le travail et l'éducation des femmes, la critique du système d'éducation, l'alcoolisme tant chez les hommes que chez les femmes, les enfants abandonnés ou illégitimes, le divertissement proscrit ou permis, les mariages interraciaux, la sexualité, etc. Ces thèmes, qui s'inscrivent dans la réalité antillaise, trouvent, par le biais du roman sentimental, une tribune pour s'exprimer. Ainsi le roman sentimental antillais devient-il un lieu de critique sociale, suscitant réflexions et débats. De plus, les auteurs se servent de cette tribune pour suggérer les comportements à adopter et ceux à bannir. Se pourrait-il alors que le roman sentimental antillais soit une sorte de roman d'éducation? Il possède en effet certaines de ses caractéristiques, explorant les réalités de jeunes filles, leurs rêves, leurs peurs. À ses protagonistes, l'auteur réserve, selon l'attitude adoptée, une fin terrible ou un avenir prometteur. Cette étude de mœurs dépasse la seule vie du personnage. Elle rejoint la société et tout particulièrement la réalité de ses femmes.

5. Les avatars du roman sentimental

La littérature est par sa nature polyvalente; le roman sentimental antillais ne fait pas exception. Il analyse les mœurs, crée des lieux d'échange et divertit. Il

démontre, de plus, un souci éducatif : en transcendant son projet de divertissement, il se fait instrument d'instruction. Cette visée didactique n'est pas nouvelle. Comme le mentionne Jessie Bernard dans *The Female World* : « The male authors had pretensions to art; the female authors wanted to teach women. »⁴⁵ La justification du temps consacré aux loisirs, par les femmes, a longtemps été nécessaire ; la frivolité et la paresse étant proscrites. Rappelons, par ailleurs que, au Moyen-Âge, les romans d'amour concrétisent le passage de l'oralité à l'écrit. À travers eux se serait accompli le désir de transcription du savoir oral (expériences vécues, croyances, éthique, etc.) pour atteindre la pérennité de l'écriture. Les auteurs de cette époque, que l'on pense par exemple à Chrétien de Troyes, étaient majoritairement des hommes et le genre sentimental en soi n'était pas déconsidéré. Certains de ces récits de l'aube du roman servent de modèle aux auteurs de romans sentimentaux plus récents. Des écrivains de partout s'inspirent de classiques tels que *Tristan et Yseult*, *Roméo et Juliette*, *Orgueil et préjugés*. Tombé en défaveur lors de la période classique, le genre sentimental refait surface à partir du XIX^e siècle et sera pratiqué principalement par les femmes auteurs. Il s'agit toutefois d'un retour assez modeste. Comme toute la littérature dite de « masse », le genre sera dévalorisé, jugé sirupeux, à fleur de peau, léger. Il permet néanmoins à la femme de pénétrer le monde machiste de la littérature en se donnant un projet didactique.

⁴⁵ Cité par Julia Bettinotti, *op. cit.*, p. 47-48. La citation est tirée de l'ouvrage de Jessie Bernard, *The Female World*, New York, The Free Press, 1981, p.418.

L'écrivaine se verra longtemps reléguée à la production d'une littérature perçue comme utilitaire ou légère, visant un public populaire et peu instruit : littérature de jeunesse, anthologies, biographies, contes et nouvelles, etc. Ce type de production, jugée « mineure », est censée exiger une implication personnelle et une créativité moindres. Les auteures sont acceptées au sein des institutions littéraires tout en étant écartées de la « littérature d'élite », confinées au second rang, dans des genres conformistes et conventionnels fréquemment associés à la paralittérature. Subtil ostracisme pour celles qui, désireuses d'exercer leur liberté d'expression, seront cantonnées au roman sentimental ou au journal intime. Selon Béatrice Didier⁴⁶, cette situation n'a toutefois pas limité leur pouvoir créateur. Au contraire, leur écriture est devenue un lieu fertile de création, un lieu d'expression du conflit entre le besoin, la nécessité et le désir d'écrire dans une société qui ne s'intéresse guère à de telles questions lorsque posées par des femmes. Ainsi, il devient possible en littérature francophone, notamment, d'aborder certains thèmes controversés tels la polygamie et l'indépendance financière de la femme dans un sous-genre dont le lectorat est, en grande partie, composé de femmes. Citons, à titre d'exemple, *Une si longue lettre* de Mariame Bâ.⁴⁷ Ce récit épistolaire a provoqué de multiples réactions puisqu'il présente une correspondance entre une veuve et une femme d'affaires. Il n'est pas surprenant, par conséquent, qu'il ait reçu un accueil pour le moins controversé.

⁴⁶ Béatrice Didier, *L'écriture-femme*, Paris, PUF, 1981, p33.

⁴⁷ Mariama, Bâ, *Une si longue lettre*, Dakar, Les nouvelles éditions africaines, 1979.

Quel que soit le genre adopté, le besoin d'affirmer une culture spécifique et d'explorer le vécu et le quotidien demeurent. Cette affirmation s'effectue souvent par le biais de la transgression de tabous sociaux et de conventions littéraires. Certaines se feront le porte-étendard de la tradition orale tandis que d'autres, à l'instar de Maryse Condé, réclameront la liberté d'écriture, le droit à l'autonomie, la liberté d'être ou de ne pas être le porte-parole d'un genre littéraire, d'une société, d'une idéologie ou d'un groupe quelconque, serait-ce « les femmes ». Le roman sentimental antillais ne peut donc pas se réduire à la seule définition canonique du genre puisqu'il y a des divergences tant entre les structures narratives que dans le traitement des thèmes abordés.

6. Écriture des femmes

Nous avons précédemment mentionné que la majorité des auteurs de ce type de roman, de même que leur lectorat, sont des femmes. Par conséquent, il nous a semblé pertinent d'interroger les recherches des théoriciens de l'écriture des femmes puisque leurs études s'attardent souvent sur la place de la littérature féminine dans le monde littéraire et s'intéressent notamment aux phénomènes culturels qui seraient le pivot de la littérature féminine. Ces études nous révèlent, entre autres choses, le rôle secondaire qu'est celui de la femme dans la littérature. Selon le point de vue masculin, comme le mentionne Jessie Bernard : « Literature cannot be the business of

a women's life, and it ought not to be. The more she is engaged in her proper duties, the less leisure she will have for it even as an accomplishment and recreation. »⁴⁸

Cette vision archaïque des devoirs et des rôles de la femme s'est maintenue vivante grâce à la mauvaise presse faite aux écrivaines, soulignant, par exemple, leur émotivité jugée inopportune dans le domaine littéraire. Cette discrimination s'est quelque peu atténuée au fil du temps; les écrivaines occupent désormais une place indéniable dans l'univers littéraire et plus précisément dans la littérature sentimentale (même si le genre en soi subit encore les contrecoups de nombreux préjugés et demeure attaché à la paralittérature). Selon certaines études féministes⁴⁹, les écrits des femmes serviraient de catharsis pour un groupe social qui n'a pas droit de parole et qui, dans la littérature classique, n'est présent qu'en arrière-plan.

Jessie Bernard souligne également la nécessité d'une telle littérature pour maintenir un certain équilibre dans le champ littéraire. Selon Bernard, il existerait une loi, nommée Veblens, permettant de hiérarchiser entre elles les œuvres littéraires selon leur « coût » de production. Le « coût » se définit par la quantité de connaissances, de savoirs et par les référents nécessaires pour écrire une œuvre mais aussi pour la lire et la comprendre. Dans le cas du roman sentimental antillais, qui œuvre dans un rapport d'extériorité avec la littérature canonique, son « coût » littéraire est moindre que celui de la littérature dite classique. Il n'implique pas d'être au fait de l'actualité internationale et ne nécessite pas ou peu de notions

⁴⁸ Jessie Bernard, *op. cit.*, p. 416.

⁴⁹ Concernant ces études féministes, voir Joan Goulianos, *By a Woman Writing*, Baltimore, Penguin Books, 1974 et Patricia Meyer Spacks, *The Female Imagination*, New York, Avon, 1976.

académiques : connaissances scientifiques, littérature classique, etc. Or, si l'on s'en tient à un savoir culturel et littéraire « régional » (une mémoire historique, un savoir traditionnel et une intertextualité antillaise), le lectorat antillais se qualifie amplement et est en mesure de « payer » le « coût » de production du roman sentimental antillais. Ce « coût » est différent et nécessite un réseau de connaissances autres mais toutefois spécifiques au contexte antillais. Dans la configuration des champs littéraires, le lectorat est donc placé dans une position que l'on pourrait qualifier de périphérique.

Selon Marc Angenot :

[La paralittérature] s'inscrit en dehors de la clôture littéraire, comme une production tabouée, interdite, scotomisée, dégradée peut-être, tenue en respect, mais aussi riche de thèmes et d'obsessions qui, dans la haute culture, sont refoulés.⁵⁰

La culture de masse, bien qu'elle nivelle par le bas, est un des plus justes miroirs de la société; elle a son parfum et sa texture, elle explore son organisation et décode son fonctionnement. Ainsi, l'on peut postuler que le roman sentimental antillais fait office de catharsis pour le lectorat, extériorisant les psychodrames refoulés et jouant bon nombre des rôles relevés par l'étude de Bernard sur la culture populaire qui est célébrée par l'écriture des femmes.

The culture discussed here has to do with the creative work that offers escape, excitement, delight, catharsis, enlightenment, self-understanding, consolation, reconciliation, inspiration, alienation of pain, insight, uplift, fantasies, to name only a

⁵⁰ Marc Angenot, *Le roman populaire – Recherches en paralittérature*, Montréal, PUQ, Genres et discours, 1975, p. 4.

few of the many functions served by any art form, high or low.⁵¹

Le roman sentimental antillais s'inscrit ainsi dans la tradition féminine, faisant ressortir des questions touchant la collectivité à travers une écriture intimiste, traitant les tabous sociaux afin de les désacraliser et de les déconstruire, permettant à ses lectrices de vivre des expériences multiples par procuration à travers les personnages mis en scène, d'y voir l'écho de leur réalité, d'y trouver un modèle à suivre, une façon d'être au monde. Le roman n'est plus seulement un divertissement pour la lectrice et une porte d'entrée sur la scène littéraire pour l'auteur, c'est aussi une réalisation en soi et une vision sur leur monde, leur société et leur univers.

7. Hybridité du roman sentimental antillais

Puisque le roman sentimental antillais appartient en quelque sorte à plusieurs genres à la fois, il devient d'autant plus malaisé de le circonscrire et de le situer dans les courants littéraires prédominants. En effet, ses contours flous traversent les frontières génériques et en font, fondamentalement, un genre hybride que nous pouvons également qualifier de « dialogique ». À ce propos, Robert Dion précise : « Concrètement, le “principe dialogique” s'incarne dans le grand roman plurilingue par divers procédés d'hybridation tels que [...] l'introduction de genres intercalaires (comme le journal intime, la lettre, la confession, qui injectent dans le

⁵¹ Jessie Bernard, *op.cit.*, p. 414.

roman leurs langages propres.)»⁵² Dans le contexte antillais, le roman sentimental devient ainsi un espace permettant le dialogue entre plusieurs genres qui offrent différentes approches sur un même sujet. Le propos est donc développé d'après un angle qui varie selon le canon propre au genre mis à contribution.

L'hybridité du roman sentimental antillais est peut-être aussi un reflet de la multiethnicité qui est une des caractéristiques du lectorat et de la société antillaise et qui est également représentée dans le roman sentimental. En effet, la société antillaise est pluriethnique, elle « rassembl[e] une réalité humaine plus composite : les Blancs (Békés), les Indiens, les Syrolibanais, tous les immigrés de diverses races, en plus de la race noire, qui habitent les Antilles [...] »⁵³. Ces différentes cultures se greffent les unes aux autres. Or il ne s'agit pas d'un « melting pot » mais plutôt d'une influence réciproque. Le roman sentimental antillais traduit cette multiethnicité par l'intégration de personnages aux origines diverses. Leur origine et leur rang social n'échappe pas à la hiérarchie datant de la colonisation qui hante encore les îles. En effet, l'intrigue romanesque et l'évolution des personnages s'élaborent selon la hiérarchisation des couleurs : aux Blancs sont réservés l'amour et les promotions sociales et aux Noirs, une panoplie de malheurs tant amoureux que professionnels. Entre ces deux pôles se déclinent les couleurs et par le fait même la « valeur » des personnages : la chabine, le mulâtre, la câpresse, le nègre bitaco, etc. Avec l'abolition de l'esclavage, la société s'est diversifiée : Indiens, Chinois, Portugais, etc. prennent tranquillement leur place

⁵² Robert Dion, « Dialogisme », dans *Vocabulaire des études francophones, Les concepts de base*, Michel Beniamino et Lise Gauvin (dir.), *op. cit.*, p.58.

⁵³ Josias Semujanga, *op. cit.*, p.30.

dans les récits antillais, jusqu'à obtenir un rôle majeur dans des romans tels que *Traversée de la Mangrove*⁵⁴ et plus récemment *Bwa Bandé*⁵⁵. Par le biais de la fiction, ces romans font également un bilan de l'évolution et du métissage ethnographique de la société antillaise. L'utilisation du canon du roman sentimental facilite ces écarts et digressions dans le domaine de l'anthropologie ou de l'ethnographie. En effet, tout en respectant les motifs canoniques connus des lectrices, l'auteur dresse souvent un portrait romancé de la réalité sociale. De ce fait, le roman sentimental antillais fait sienne une des caractéristiques du roman exotique qui est aussi un des piliers de la littérature féminine, soit l'art de joindre l'utile à l'agréable, le divertissement et l'instruction, en présentant un panorama géographique et ethnologique de la société antillaise.

L'hybridité du genre se traduit également par certaines intertextualités. Josias Semujanga précise que «le recours à l'intertextualité pour créer un espace de réception antillais établ[it] un dialogue entre les différents écrivains de plusieurs générations.»⁵⁶ Cette toile est fort représentative d'un imaginaire antillais qui s'étend dans le temps et à travers les îles et dans lequel sont imbriquées les diverses configurations de discours littéraires multiples. De la même manière, les œuvres du corpus sentimental se nourrissent les uns des autres, s'interpellent les uns les autres et pratiquent, par le fait même, une certaine intertextualité, se rapprochant ainsi d'une caractéristique attribuée d'abord à la littérature dite « lettrée ».

⁵⁴ Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, Paris, Mercure de France, 1989.

⁵⁵ Marie-Reine de Jaham, *op. cit.*, 1999.

⁵⁶ Josias Semujanga, *op. cit.*, p.31.

7.1 Langues et langages

Comme nous l'avons souligné plus haut, la société antillaise compose avec un multilinguisme dont les répercussions se font tout particulièrement ressentir dans la littérature. À propos de cette hybridité linguistique, Dominique Chancé précise :

Dans les littératures francophones et post-coloniales, ce multilinguisme est crucial, immédiatement politique, dans la mesure où il manifeste un clivage entre le discours colonial ou néo-colonial, la langue d'un « là-bas », du « centre » (celle de la métropole ou d'une mère patrie avec laquelle on entretient des relations ambivalentes) et un discours qui serait « d'ici ». L'hybridité n'est plus seulement un jeu parodique, une phénoménologie des langues sociales, c'est une stratégie qui permet de casser les évidences d'un discours idéologique qui passerait pour « naturel » et de faire entendre une langue sous la langue dominante : un créole ou un vernaculaire, un discours populaire, refoulés, dans la situation diglossique des littératures francophones.⁵⁷

Ainsi, le choix de l'hybridité langagière n'est pas neutre et provient en quelque sorte d'un héritage historique.

Les contes, parfois nommés « parole de nuit », témoignent du moment et du lieu d'une tradition orale d'expression créole. En effet, les témoignages et les récits qui se rapportent au temps de l'esclavage et des plantations sucrières parlent d'une langue à usage nocturne et mystérieux. Si le jour est réservé à la culture officielle, à la langue française et au travail, la nuit est l'instant privilégié de l'expression de la culture antillaise, du créole, de la mémoire : « C'est une fois la nuit tombée qu'on raconte la vie des ancêtres [...]. La nuit, c'est l'univers du loisir, du plaisir sensuel et

⁵⁷ Dominique Chancé, « Créolisation », *op. cit.*, p. 94.

de l'insoumission à l'égard des restrictions de la journée. »⁵⁸ Le créole, utilisé lors des veillées mortuaires et des soirées de contes, fait partie des stratégies de résistance au phénomène de l'acculturation. Plus qu'une simple langue, il est culture et mémoire, espoir et solidarité. Lors de ces soirées, le conteur rallie les esclaves, leur donne du courage et leur offre la possibilité d'une échappatoire temporaire. Ainsi, le terme « parole de nuit » renvoie non seulement au moment de sa locution mais aussi au caractère impénétrable de la nuit. Le créole se fait opaque pour le colon blanc, incompréhensible et inintelligible puisque à l'opposé des valeurs et de la raison cartésienne qui régissent sa culture.

Le créole et l'univers qu'il véhicule sont empreints du merveilleux transmis majoritairement par les personnes âgées. Dans la littérature sentimentale antillaise, l'héritage oral est souvent incarné par le personnage de la vieille femme, qu'elle soit la *Da*, la grand-mère, la nourrice ou la guérisseuse. Selon les auteurs d'*Éloge de la créolité*, « l'oraliture » participe à la revendication et la création identitaire puisque celles-ci sont à la base de la désaliénation. Ils soutiennent que l'écrivain antillais :

[...] doit adopter à l'égard de son lectorat, de quelque pays qu'il vienne, l'attitude du conteur créole, comme « un homme seul, debout dans la nuit, solidaire d'un cercle d'âmes écrasées qui lui sert de public ; des âmes qui attendent de lui l'émerveillement, l'oubli, la distraction, le rire, l'espoir, l'excitation, la clé des résistances et des survies. ».⁵⁹

⁵⁸ Ralph Ludwig, *Écrire la parole de nuit* : textes rassemblés et introduits par Ralph Ludwig, Paris, coll. « Folio, Gallimard », 1994, p. 18.

⁵⁹ Cité par Ralph Ludwig, *ibid.*, p. 24.

Ces rôles multiples que Patrick Chamoiseau, notamment, attribue dans son œuvre romanesque aux conteurs ou *paroleurs* rejoignent certains des objectifs que se fixe la littérature sentimentale antillaise : distraire, émerveiller et instruire.

L'on peut postuler, par conséquent, que les écrivaines de romans sentimentaux antillais participent également à l'affirmation de l'identité antillaise. Toutefois, leurs œuvres se retrouvent à mi-chemin entre les genres, les langues, les langages et les discours, par conséquent, ces écrivaines ont été perçues comme étant au service d'une écriture exotique, acculturante et participant à la réification de la femme antillaise. Pourtant, cette position ambiguë sert de tremplin créatif pour bon nombre d'auteurs, notamment Chamoiseau et Glissant. Leur production se nourrit de la coexistence de l'oral et l'écrit, de la culture dite officielle et celle populaire. Les tensions et les fractures sont renversées au profit de la créativité littéraire, et contribuent, en quelque sorte, à l'originalité des œuvres. Dominique Chancé précise :

L'hybridité peut dès lors devenir une modalité dynamique [...]. L'auteur peut s'imaginer non plus appauvri, aliéné par la langue de l'Autre et le deuil de ses traditions et langues populaires, il construit, à l'inverse, un langage poétique et vivant, proliférant, grâce à la rencontre stimulante des langues, des discours, de l'oral et de l'écrit, de parlers savants et populaires.⁶⁰

Ainsi, l'oralité intégrée au roman sentimental antillais est un choix conscient qui contribue non seulement à la transmission d'une mémoire des événements relatifs à la vie socioculturelle mais enrichit en même temps l'univers du roman sentimental

⁶⁰ Dominique Chancé, *op. cit.*, p. 95.

antillais. En plus de donner une couleur locale (élément typique du roman sentimental), l'oralité mise en scène amoindrit les barrières créées par le texte écrit et permet aux lecteurs de s'approprier le texte.

Par ailleurs, certains faits historiques, devenus mythiques au fil du temps, balisent les récits et entretiennent la mémoire collective ; pensons à l'éruption de la montagne Pelée en 1902, aux cyclones, aux plantations et à la révolte des esclaves. Ce travail mémoriel effectué par les écrivaines est d'autant plus pertinent qu'un véritable mythe fondateur est absent des Antilles. Or, le mythe est essentiel à l'épanouissement d'une société :

Le mythe raconte comment, grâce aux exploits des Êtres surnaturels, une réalité est venue à l'existence, que ce soit la réalité totale, le Cosmos, ou seulement un fragment : une île, une espèce végétale, un comportement humain, une institution. C'est donc toujours le récit d'une création : on rapporte comment quelque chose a été produit, a commencé à être.⁶¹

Dans la culture occidentale, c'est la littérature qui assure la transmission de la majorité des mythes : pensons notamment à Ulysse. La compréhension et la représentation du monde et de ses mystères s'effectuent aux Antilles malgré l'absence de mythes fondateurs. Les figures héroïques des contes traditionnels de même que les catastrophes naturelles peuvent jouer ce rôle et expliquer, entre autres, la naissance de la beauté du monde comme les désastres naturels, l'épanouissement comme la

⁶¹ Jacques Chevrier, « Mythe », dans *Vocabulaire des études francophones, Les concepts de base*, Michel Beniamino et Lise Gauvin (dir.), *op. cit.*, p.127, citation tirée de Mircea Eliade, *Aspect du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.

déchéance de la civilisation, les habitudes et les comportements des Hommes, etc. Selon Glissant, il s'agit davantage d'un imaginaire explicatif que d'un mythe fondateur qui traduirait le réel et surtout la manière d'exister dans ce réel. Il s'agit pour Glissant « [...] d'un imaginaire nouveau dans notre manière de fréquenter le monde, ses divagations, ses errances et ses massacres. »⁶² Et cet imaginaire nouveau est indissociable de la pluralité, de cette « créolisation » qui marque l'ensemble des productions culturelles antillaises, y compris le roman sentimental.

L'oraliture, comme la littérature écrite qui lui succède, constitue une prise de parole. Pour la littérature antillaise de même que pour l'identité antillaise, l'acte de parole est essentiel et se décline de multiples façons : prendre la parole, être une parole, un discours, créer un échange de paroles, rapporter une parole, être une parole qui tue ou qui libère, être enfermé pour avoir pris la parole, briser le silence par la parole. C'est dans le conte que l'acte de parole se fait le plus présent. Le conte est un des genres de la tradition orale qui est fréquemment intégré aux autres genres littéraires pour son caractère mémoriel, le symbolisme et le merveilleux. L'univers fictionnel véhiculé par le conte est un savoir commun que partage la collectivité antillaise. Des références aux contes tels que *Pol et Polin*, *Persillette* et *le Poisson amoureux*, ceux narrant les péripéties de Compère Lapin de même que tous les personnages merveilleux comme les *soukougans*, *zombis*, *dorliss*, *maskilili*, etc. se retrouvent dans les romans sentimentaux. Ces personnages constituent, dans l'univers

⁶² http://www.humanite.fr/1999-09-28_Cultures_Entretien-Glissant-Un-peuple-invisible

du conte, une transposition « merveilleuse » d'un comportement à adopter ou pas selon une situation donnée. Investis d'une mission sociale, ils symbolisent pour la communauté le bien ou le mal et indiquent, par conséquent, l'attitude à adopter et le chemin à suivre ou à éviter. Le lectorat retrouve ces personnages clés sous leurs formes traditionnelles ou actualisées. Cet univers du merveilleux, connu du lectorat, ajoute des références et des symboles implicites.

Les enjeux fondamentaux qui sous-tendent les contes sont intégrés ainsi aux romans sentimentaux. Nous retrouvons, en effet, toute une déclinaison de thèmes des contes, explicites ou implicites, telle la confrontation entre le vaudou et la religion catholique, les tensions interraciales, le sexisme, les rites initiatiques, la sorcellerie, etc. La modification et l'actualisation de ces thèmes élargissent le réseau des symboles et des interprétations ; l'univers merveilleux est, par conséquent, intégré au réalisme romanesque par le biais des personnages, langages et discours. Ainsi la dimension mythologique de l'oraliture survit, transforme le passé et s'adapte au présent. Raymond Relouzat précise :

[...] l'espace du conte en général est par destination mythique : soit qu'il investisse un passé si lointain qu'il en acquiert une dimension merveilleuse, soit qu'il permette d'organiser la perception du merveilleux dans un environnement proche et familier.⁶³

Les lieux d'ancrage du mythe sont multiples (personnages, faune ou flore, espaces, parcours narratifs, etc.); il rejoint le lecteur *via* les techniques propres au conte.

⁶³ Raymond Relouzat, *Le référent ethno-culturel dans le conte créole*, Paris, L'Harmattan, 1989, p.39.

Le roman sentimental antillais use-t-il des mêmes techniques pour transmettre l'imaginaire et le savoir ancestral ? Certains procédés, tels la reprise d'un personnage symbolique, la digression ou le récit enchâssé, suggèrent la possibilité d'une filiation entre les techniques du conteur et celles de l'écrivain, en ce qui a trait au public. En effet, les tactiques de l'écrivain pour solliciter l'attention et la réceptivité du lectorat semblent être liées à celles du conteur. Or, selon Relouzat :

[...] la vérité du conte est d'abord dans son oralité, qui génère des techniques du récit particulières et une structure commune à toutes les cultures. Il s'instaure entre un conteur et son auditoire, à l'occasion d'événements caractérisés tels que les veillées mortuaires, un mécanisme d'échange et de création culturels, fondés par et sur la parole, que ne peut restituer le texte écrit.⁶⁴

Nous conviendrons de cette différence essentielle entre la parole et l'écrit en soulignant néanmoins que le roman sentimental antillais reprend et utilise des lieux et des situations spécifiques telle la veillée mortuaire. De ce fait, il s'inscrit dans l'héritage de certaines traditions orales lors desquelles se produisent la réception et l'échange de faits culturels entre le conteur et le public.

7.2 Personnages catalyseurs

Les constructions intertextuelles interrogent à la fois la conscience de l'auteur et celle de la collectivité et peuvent devenir, par conséquent, le moteur de l'écrit. À ce sujet, Lucien Goldmann précise :

⁶⁴ *Ibid.*, pp. 15-16.

[...] un individu ne saurait inventer, à partir de ses propres expériences, un univers suffisamment riche pour créer une œuvre valable et de dimension historique, alors que le surmoi, qui est le résultat de l'expérience, des réussites et des échecs relatifs de milliers d'hommes, peut structurer une telle création.⁶⁵

Le roman sentimental antillais ne fait pas exception. Ses auteurs travaillent un matériau empreint des réalités du vécu colonial qui ont forgé les courants tels que la négritude. Le terreau est le même, bien que le traitement soit différent. Les personnages, notamment, ont d'abord subi le regard de l'Autre, leur conférant souvent une dimension stéréotypée. Ils incarnaient le Bien ou le Mal, de manière manichéenne et selon une vision extérioriste : le Blanc, dominant, honnête, riche, romantique et séduisant; le Noir, dominé, pauvre, menteur, vil et répugnant. Ceci dit, lorsque les personnages sont repris par des auteurs assumant autant l'histoire que l'actualité, ils deviennent plutôt symboliques de par leur dimension psychologique et sociologique. Certains des stéréotypes seront repris par les auteurs antillais tandis que d'autres seront inversés ou invalidés. Le mensonge, par exemple, ne sera plus une caractéristique réservée au Noir mais bien attribuée aussi au Blanc. Ainsi le fossé entre les races sera de moins en moins profond puisque les traits de personnalité, de même que les défauts et les qualités ne seront plus rattachés à la couleur de la peau.

Notons également l'apparition du Mulâtre. Selon Mireille Rosello, le personnage du «métis ou de la métisse est ce creuset idéologique où se concentrent tous les problèmes posés par la rencontre du Même et du Différent, du dominant et du

⁶⁵ Lucien Goldmann, *Situation de la critique racinienne*, Paris, L'Arche éditeur, 1971, p. 13.

dominé, de l'homme et de la femme. »⁶⁶ Dans le roman sentimental antillais, le Mulâtre, protagoniste ou rival, est autant admiré que détesté. Il a d'ailleurs pour lui-même un regard ambivalent. Objet de violence mais aussi d'amour, ce personnage aura autant de privilèges que de tares puisque figure emblématique de l'hétérogénéité.

À propos des personnages romanesques emblématiques, Philippe Hamon explique : « [ces] personnages sont historiques, mythologiques, allégoriques ou sociaux, et ont donc des traits caractéristiques des “personnages référentiels”. »⁶⁷ La littérature sentimentale antillaise intègre des personnages représentatifs du commun des mortels, mais regorge également de héros involontaires et de personnages modèles dans lesquels le lecteur peut également se reconnaître. Pensons à Manuel⁶⁸, homme de la terre, rassembleur, créateur d'espoir et d'avenir, à Télumée⁶⁹, la battante victorieuse, résiliente s'il en est une, à Sapotille⁷⁰, incarnation du passé esclavagiste, soumise au poids de l'Histoire, à Emma⁷¹, prisonnière du fantôme de ses ancêtres, incarcérée puisque accusée de meurtre, ployant sous le poids de la « tare originelle », ou encore à Ivane⁷², riche héritière, tiraillée entre les traditions et l'avenir. Les héros et surtout les héroïnes du roman sentimental antillais nourrissent une mythologie émergente. Nous postulons qu'ils participent à une réactualisation des figures

⁶⁶ Cité par Christiane Chaulet Achour dans « Déambulations génériques des écrivaines antillaises (1990-2005) », *Interculturel Francophonies*, N° 8, nov.-dec. 2005, p.129.

⁶⁷ Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans *Poétique du récit*, Roland Barthes *et al.*, Paris, Seuil, « Points », 1977, p.122.

⁶⁸ Jacques Roumain, *Gouverneurs de la rosée*, Pantin, Le temps des cerises, 2000.

⁶⁹ Simone Schwarz-Bart, *op. cit.*

⁷⁰ Michèle Lacroix, *op. cit.*

⁷¹ Marie-Célie Agnant, *Le livre d'Emma*, Montréal/Port-au-Prince, Éditions du Remue-ménage/Éditions Mémoire, 2001.

⁷² Marie-Reine de Jaham, *Bwa Bandé*, *op. cit.*, 1999.

mythiques ou tout simplement à une construction de figures contemporaines, au diapason des nouvelles réalités antillaises.

8. Les objectifs sérieux d'une littérature « à l'eau de rose »

Nous reconnaissons ainsi au genre sentimental antillais un projet éducatif auprès de son lectorat. En évoquant la réalité et les situations conflictuelles dans lesquelles se retrouvent les femmes antillaises et en dénonçant les tabous sociaux à l'origine de certaines injustices, le genre sentimental effectue une réhabilitation de la femme et fait ressortir, par le fait même, la nécessité de mettre fin à la résignation de celle-ci. Par une implication sociale qui sous-tend les intrigues, le texte présente aux lecteurs différentes manières de faire face aux problèmes mis en scène. En s'identifiant aux protagonistes, le lecteur peut ainsi transposer la résolution des conflits à sa réalité. À la manière du conte, les récits servent :

[...] à prévenir le lecteur (ou l'auditeur) contre les divers ogres, sorcières, loups et autres soukournans qu'il risque de rencontrer [... ; ces histoires] suggèrent en même temps certaines « stratégies de survie » à adopter : comment faire pour ne pas être dévoré, pour ne pas se faire « voler son cœur ».⁷³

Les auteurs de romans sentimentaux antillais effectuent le travail de transmission d'un savoir à la fois ancestral, mais également contemporain. Ce didactisme, qui est un des éléments essentiels du conte, est aussi une dimension déterminante des

⁷³ Christiane Ndiaye, « Laferrière : écrire pour ne pas se faire avoir », *La parole Mètèque*, n° 37, mars 2001, p. 24.

premiers secteurs littéraires réservés aux femmes (biographie, littérature jeunesse, etc.). Or ce projet « d'éducation populaire » de l'écriture facilite l'accès à la littérature et fournit, en même temps, une justification du loisir littéraire à ceux et celles qui en ressentiraient encore le besoin.

Par ailleurs, le roman sentimental antillais se doit de créer, chez son lectorat, un sentiment d'appartenance. Ainsi, c'est en adaptant les invariants du roman canonique, pensons notamment au scénario et aux personnages, que le roman sentimental antillais instaure un lien de confiance et de reconnaissance permettant de suggérer à ses lecteurs les conduites à adopter et celles à éviter.

Chapitre II

Appropriation du canon

1. Les invariants

Nous souhaitons démontrer, dans un premier temps, l'intime collaboration que le roman sentimental antillais, tout comme le roman Harlequin, entretient avec son lectorat, majoritairement féminin. Ce souci de créer un univers où le lectorat puisse se reconnaître fait en sorte que l'intrigue s'élabore dans un terrain connu de la lectrice et traite de sujets reliés à sa réalité. Dans le roman sentimental antillais, la lectrice sait de quoi il en retourne, le scénario lui est familier et renvoie, par maintes touches habiles, à sa réalité. Ce scénario évolue dans le temps, en parallèle avec son lectorat. Ainsi, les romans écrits en 1920 présenteront une critique sociale relative à leur époque et, par conséquent, moins revendicatrice que celle des romans publiés dans les années 1990. Selon Bettinotti, les textes

font donc appel à une connaissance du monde, soit un contexte cognitif déterminé par les normes et les valeurs du public-lecteur. [...] Le frame-scénario est une histoire condensée, pertinente, que l'on voit se dérouler en une série de topics ou motifs appartenant à la culture du lecteur.⁷⁴

Afin d'en faire une brève illustration, nous nous proposons de résumer premièrement les récits du corpus puis de répertorier les caractéristiques récurrentes qui établissent,

⁷⁴ Julia Bettinotti, *op.cit.*, p. 7.

d'une part, les ressemblances avec le roman Harlequin mais aussi certaines différences qui témoignent d'une appropriation du canon de la part des écrivaines. La récurrence de certains éléments dans la narration – les motifs et les thèmes – nous permet d'affirmer que le roman sentimental est bel et bien un genre antillais dont la visée didactique générale s'est déplacée vers une approche ciblant davantage les passions du cœur et les conduites à adopter, selon le cas.

1.1 Synopsis des romans à l'étude

En se basant sur le scénario type de la maison Harlequin qui, rappelons-le, quoique postérieur à bon nombre des romans sentimentaux antillais, concentre, en quelque sorte, les caractéristiques essentielles du canon du genre, il est possible de dégager une certaine régularité dans la mise en œuvre des invariants, qu'ils soient structuraux ou rhétoriques, sociologiques ou culturels. Pour mieux les saisir en tant que réalité textuelle et antillaise, il convient de faire une brève présentation des romans à l'étude et de décrire ces invariants. Puisque la date de publication est significative sur le plan des enjeux socioculturels, les romans seront présentés de façon chronologique.

C'est en 1929 que paraît le roman de Thérèse Herpin intitulé *Cristalline Boisnoir ou les dangers du bal loulou*. Cristalline, la protagoniste, est une sublime mulâtresse, blanchisseuse de métier, qui rêve de partir pour la France au bras d'un beau et riche mari français. Le soir venu, Cristalline assiste aux « bals Loulou » dans

l'espoir d'y rencontrer son bel officier. Elle y fait la connaissance du fonctionnaire Yves Plesguen, qui tombe sous le charme de la divine Cristalline mais dont il se lasse assez rapidement. Pour Plesguen, Cristalline n'est qu'une doudou, objet exotique, femme frivole, divertissante et sensuelle. Il la quitte d'ailleurs de manière assez cavalière pour épouser une riche demoiselle française de bonne famille. Cristalline doit élever seule l'enfant de leur union. Un prétendant « bitaco », neveu d'une vieille amie, accepte de l'épouser malgré sa condition. Il se révèle être un rustre, un homme vaniteux et violent. Apprenant que Plesguen se marie, Cristalline part à sa recherche, convaincue qu'il les reprendra, elle et son enfant. Près de la somptueuse demeure du nouveau couple, elle se rend compte du ridicule de son entreprise et se laisse choir dans le fossé, sous le soleil de plomb, son fils gazouillant dans ses bras. Cristalline est la figure type de la doudou qui se fait abandonner par son amant blanc et violenter par son mari noir. C'est un des personnages clés du roman sentimental antillais pour qui le bonheur est inaccessible.

Quelques années plus tard, soit en 1932, paraît le roman d'Irmine Romanette intitulé *Sonson de la Martinique*. Ce texte met en scène Sonson, amoureux éconduit, travaillant, attentionné et honnête homme, pour qui l'amour ne sera qu'un leurre, une substance venimeuse égarant les sens et piégeant les amoureux. Malgré les richesses de Sonson et les promesses de mariage et d'une belle habitation, Léonie, son amour de jeunesse, s'enfuit avec César, le beau parleur. Sonson, atterré, se retrouve seul, ayant à sa charge leur fille Louiza. Le cœur accablé par la tristesse et

l'incompréhension, il pardonne néanmoins à Léonie et finit par s'éprendre de Médélices, femme opportuniste, qui n'en a que pour sa fortune. Cette dernière conspire avec Théodor, son amant, pour éliminer Sonson et s'approprier ses biens. Rejeté, humilié et insulté par la belle Médélices, Sonson sombre alors dans l'alcool, et contemple les échecs de sa vie. « Il avait cru à l'amour avec Léonie jusqu'au jour de la perfidie brutale. Il le voyait tomber en évanescence avec Médélices, et le mal, pour être plus lent, n'en était que plus cruel. »⁷⁵ Sonson sera assassiné par son rival et Léonie abandonnée par son séducteur. Le roman démontre ainsi clairement que l'amour est un mirage et que la passion aura toujours raison du cœur des amoureux et des amoureuses, les conduisant à leur perte.

Sapotille et le serin d'argile, de Michèle Lacrosil, publié en 1960, est l'un des romans les plus importants du genre sentimental antillais. Il démontre les effets pernicioeux d'une éducation française qui accentue l'acculturation des Antillais et crée un fossé entre les lettrés et les analphabètes, entre les hommes et les femmes. Le lecteur découvre l'histoire de Sapotille à travers le journal intime de cette dernière. En route pour la France, à bord du Nausicaa, Sapotille fait le récit de son enfance au collège français, de l'éducation qu'elle y a reçue et du racisme dont elle a été victime. Sapotille s'exile en France autant pour s'extraire d'un mariage malheureux avec Benoît, un militaire violent, que pour fuir Patrice, son amant mulâtre qui n'a jamais voulu s'engager avec elle puisqu'elle est noire. Ce roman révèle les stigmates de la colonisation et les problèmes vécus par les femmes de couleur. La protagoniste, aux

⁷⁵ Irmine Romanette, *op. cit.*, p. 163.

prises avec l'émotion ambiguë de la honte et de la tendresse pour son passé et ses ancêtres esclaves, questionne cette hiérarchisation des castes. Une fois de plus, les voies de l'amour et du bonheur s'avèrent difficilement accessibles pour la femme de couleur.

En 1966 paraît *L'Antillaise à l'amour double* de Kiki Marie-Sainte. Ce récit met en scène Cécile, « fille du midi » et Antillaise d'origine, jeune femme docile, généreuse, simple bien qu'aimant les objets de luxe, qui rêve d'un mari à gâter et « d'un nid d'amour » à frotter, à embellir et à remplir d'enfants. Elle s'éprend de Georges, un « ilien des Antilles »⁷⁶. Militaire sobre et honnête, il se qualifie d'emblée pour concrétiser le rêve de Cécile si ce n'est son état civil : il est marié ! Pour mère Yvonne, confidente de Cécile, cette liaison est un péché. À la demande de sa mère spirituelle, Cécile, prise entre l'amour d'un homme et l'amour de Dieu, s'exile dans un monastère pour prier et réfléchir. Au terme de sa retraite, Cécile choisit l'amour de Georges et parce qu'elle y voit un signe divin et se croit « donnée [par Dieu] pour opérer un sauvetage d'amour »⁷⁷, elle encourage Georges à quitter sa première famille. Après avoir fait preuve de patience et de don de soi, après avoir franchi un bon nombre d'obstacles, et après une mûre réflexion sur les bonnes valeurs et la conduite appropriée à adopter, Cécile verra son rêve prendre forme et épousera son cher Georges.

⁷⁶ Kiki Marie-Sainte, *op. cit.*, p. 14.

⁷⁷ Kiki Marie-Sainte, *op. cit.* p. 15.

Pluie et vent sur Télumée Miracle est un des romans les plus célèbres de la production sentimentale antillaise. Ce roman de Simone Schwarz-Bart, publié en 1972, raconte la vie cahoteuse d'une héroïne dont le courage et la détermination feront d'elle un modèle tant dans sa communauté que dans la littérature antillaise. Télumée, abandonnée par sa mère, est confiée à sa grand-mère Toussine qui fait partie de la lignée des femmes Lougandor : femmes fières et indépendantes, malmenées par la vie mais gardant toujours la tête haute et le cœur ouvert. Télumée est la digne héritière de ses aïeules ; généreuse, elle est toujours présente pour sa communauté. Elle vit dans la forêt et découvre peu à peu les secrets de la nature avec l'aide de Toussine et de Man Cia. Télumée épouse Élie, son amour de jeunesse. Ils forment un couple heureux et jalouxé jusqu'à ce qu'Élie perde son emploi. Dès lors, il sombre dans l'alcool, bat Télumée et la délaisse pour une autre femme. Télumée vivra avec sa grand-mère puis avec Man Cia, elle deviendra guérisseuse et connaîtra la violence des champs de cannes, la mort de son deuxième amour puis la perte de l'enfant qu'elle avait adoptée. Malgré tous ses tourments, Télumée n'est pas aigrie, elle reste forte et convaincue que la vie est un cadeau. C'est une figure d'espoir et de ténacité. Le bonheur ne se trouve pas facilement et pourtant Télumée est heureuse. Puisqu'elle a survécu à tout, sans fléchir, comme une Lougandor, elle acquiert le surnom de « Télumée Miracle ».

Fanny, l'héroïne du roman *Au péril de ta joie*, est une écrivaine antillaise installée à Paris. Courtisée depuis plusieurs années par Marc, son éditeur français, elle

se contraint à écrire un roman autobiographique pour lui expliquer le malaise qui l'empêche de l'aimer librement. Elle effectue du même coup une rétrospective de sa vie, explorant sa jeunesse, ses études en France, son groupe d'amis d'origines multiples. Fanny est une femme sérieuse et solitaire, hantée par le fantôme de Pierre, son premier amour, lui aussi blanc et français. Pendant de nombreuses années, elle s'est crue indigne d'aimer et surtout d'être aimée. Puisqu'un terrible accident lui ravit Pierre et la laisse sans nouvelles de ce dernier, elle croit avoir été trompée, abandonnée, rejetée parce que noire et indigne de l'amour d'un blanc. Des années plus tard, apprenant la triste vérité de ce malentendu, elle se pardonne et retrouve peu à peu confiance en elle. Pour Fanny, ce roman autobiographique qu'elle écrit est en quelque sorte thérapeutique. Publié en 1972 par Marie-Magdeleine Carbet, *Au péril de ta joie* démontre les obstacles réels et parfois imaginaires qui éloignent la femme de couleur de son bonheur.

Au village en temps longtemps, roman également écrit par Marie-Magdeleine Carbet et paru en 1977, met en scène Marianne, écrivaine de renom, qui se lance dans la rédaction d'un roman d'amour évoquant le passé et servant, par ailleurs, de roman éducatif pour les jeunes filles de son époque. Le récit enchâssé raconte l'histoire de Gabrielle devenue la « petite-mère » de ses deux frères depuis la mort prématurée de leurs parents. À 28 ans, Gabrielle est encore célibataire. Ayant passé sa vie à prendre soin de sa famille, elle n'a guère eu de temps pour elle. Ses frères établis, Gabrielle s'engage dans une relation avec Dorval, son voisin. Dans une longue lettre à son petit

frère, Gabrielle justifie sa relation avec Dorval, espère son approbation. Le récit enchâssé évoque à la fois la réalité des femmes antillaises des années 1935 et le climat politique de l'époque. Quant à Marianne, femme d'âge mûr et auteur de ce récit, elle se retrouve au cœur d'un triangle amoureux. Confidente du jeune et bouleversé Gilles, dont l'épouse poursuit le fantôme d'un amoureux disparu en Afrique, Marianne sent poindre en elle l'effervescence d'un amour nouveau. Cette relation ambiguë unissant Marianne et Gilles tend à valoriser l'amour de son prochain, l'amour universel et la confiance en la vie au détriment d'un amour passionnel, exclusif. À la fin du roman, Marianne, tout comme Gabrielle, se retrouvera seule. Ainsi, la femme sera de bonne écoute, de bon conseil, mais de l'amour ne connaîtra que la compassion et l'amitié.

Le Venin de l'amour, d'Évelyne Chalonec-Renouard, publié en 1984, évoque encore une fois le triangle amoureux. Il s'agit cette fois d'une irrésistible attirance entre une mère et son futur gendre. En effet, Astrid, qui a fait ses études en France, décide de rentrer au pays avec son fiancé breton, le beau et sympathique Karl. Ce dernier, tout en explorant les beautés de l'île natale de sa promise, découvre aussi Muriel, la jeune mère d'Astrid, veuve depuis un certain temps et qui refuse les avances du doux médecin Robert, convaincue de son inaptitude à aimer et à être aimée à nouveau. Craignant tout d'abord d'être rejeté par Muriel parce que blanc et français, Karl est, pour sa part, hypnotisé par la beauté à la fois sauvage et racée de sa belle-mère. Entre eux s'installe une sourde passion qui les consume. Astrid n'en saura

jamais rien. Karl et Muriel mettront un terme à cette relation empoisonnée et Muriel se laissera convaincre qu'elle a droit au bonheur avec Robert. Malgré la menace qui pèse, le mariage de Karl et Astrid aura finalement lieu. Bien que l'amour demeure un piège potentiel, ce roman semble ouvrir une nouvelle avenue puisque le bonheur est dorénavant possible pour la femme antillaise, qu'elle soit jeune ou veuve.

Bwa bandé est le roman le plus récent de notre corpus. Publié en 1999, ce récit de Marie-Reine de Jaham dresse un portrait de réalités beaucoup plus contemporaines. Le roman met en scène la protagoniste Ivane qui revient à St-Martin pour assister aux funérailles de son père, Armand, qu'elle n'a pas revu depuis l'adolescence. Héritière de 49 % des parts de l'empire paternel, elle est harcelée de tous côtés et doit résister aux pressions et à la haine de sa sœur et de ses demi-frères poussés par la soif du pouvoir et de l'argent. Elle tombe dans les bras du diabolique Richard, fils adoptif d'Armand, qui est également l'amant de sa sœur. Richard se joue des deux femmes dans le but de devenir le seul propriétaire de l'empire. Ivane sombre dans l'enfer de la drogue mais est secourue par Serge, homme honnête et courageux. Aux tourments de la jeune anthropologue se mêleront l'enquête sur la mystérieuse mort d'Armand, de même qu'un tourbillon ensorcelant de rituels vaudou, de drogue, de jalousie et de vengeance. Ivane en sortira quelque peu ébranlée, tant physiquement que dans ses convictions scientifiques, et s'embarquera sur le voilier de l'amour avec Serge, le beau marin. Ainsi le chemin qui mène au bonheur est truffé d'embûches.

Les personnages lutteront contre les vices de la nature humaine mais accéderont, néanmoins, aux joies de l'amour, peu important la race et le rang social.

1.2 Modalités d'adaptation

Ce rapide survol effectué, nous pouvons procéder au rapprochement des romans de notre corpus avec le scénario canonique privilégié par la maison Harlequin, démarche qui nous permettra de mieux repérer les motifs qui sont invariants aussi bien dans le roman Harlequin que dans le roman sentimental antillais, puis de cerner les récurrences spécifiques au roman sentimental antillais. Nous devons aux travaux de Julia Bettinotti une recherche poussée sur le roman Harlequin et le décryptage de la « recette » qui en expliquerait le succès.

Tous les romans Harlequin proposent **la rencontre** entre une femme et un homme qui n'ont rien en commun. Mal assortis, ils se chicanent tout le long du texte pour donner lieu au deuxième invariant, **la confrontation polémique**, de loin le plus étalé. Mais l'héroïne et le héros se déplaisent et se plaisent, se détestent et se désirent : **la séduction** sera donc le troisième invariant de cette histoire. Ils s'avoueront enfin leur amour réciproque, à l'avant dernière page, et **la révélation** de ce sentiment si bien caché sera suivi du dernier invariant, **le mariage**, juste au-dessus du mot : FIN.⁷⁸

Les personnages des romans Harlequin évoluent, par conséquent, dans un cadre narratif fixe. L'on retrouve, dans le roman sentimental antillais, la majorité de ces

⁷⁸ Bettinotti, *op. cit.*, p. 106.

invariants hormis évidemment celui du mariage, soit du caractéristique *happy ending*. L'invariant de la confrontation polémique semble cependant mobile en ce sens qu'il peut tout aussi bien précéder que suivre la « séduction » et la « révélation ». L'héroïne (ou le héros) se trouve alors dans une dynamique conflictuelle qu'elle désamorce ou non, seule ou avec l'aide de l'homme. Pensons, notamment, à Cristalline et à Sonson, empêtrés dans plusieurs relations amoureuses problématiques qui s'enchaînent, sans promesses de bonheur à l'horizon. Le roman sentimental antillais effectue ainsi une adaptation des invariants dans l'optique de s'harmoniser davantage au réel antillais et surtout d'insérer quelques « leçons de vie » quant à la ligne de conduite à adopter.

Les invariants du modèle canonique nécessitent un type distinctif de héros et d'héroïnes. Les observations de Bettinotti, quant aux invariants et aux récurrences dans la spécificité des personnages, nous serviront dans la comparaison du roman sentimental antillais et du roman de type Harlequin. Dans le roman sentimental canonique, le personnage est construit d'après un modèle précis qui varie avec l'époque puisqu'il importe que la lectrice soit en mesure de s'identifier à l'héroïne, tout en demeurant, en quelque sorte, intemporel :

L'analyse sémiotique des personnages s'attarde à tous les traits pertinents, parce que récurrents, qu'ils soient d'ordre physique, psychologique, moral, sociologique. Façon de procéder qui permet de sérier les réseaux de combinaisons et d'oppositions fixes des personnages Harlequin.⁷⁹

⁷⁹ Bettinotti, *ibid.*, p. 29.

Autrement dit, les personnages des romans à l'eau de rose sont physiquement et psychologiquement très typés. L'héroïne est âgée entre 16 et 31 ans, elle est petite et mince, blonde aux yeux bleus, innocente, candide et pure. Elle sera secrétaire, gardienne d'enfants, artiste et, depuis peu, médecin, P.D.G. ou avocate. Le héros, âgé entre 24 et 41 ans, sera grand et robuste, un ténébreux aux cheveux noirs et au regard sombre. Il sera expérimenté et séducteur, courageux et passionné. Ses occupations, tout comme sa personnalité, sont diamétralement opposées à celles de la protagoniste. Il sera propriétaire terrien, P.D.G., armateur, médecin et, de plus en plus, artiste, professeur, fermier et même chômeur. Notons que l'héroïne du roman *Harlequin* tout comme celle du roman sentimental antillais est très souvent orpheline, parfois des deux parents mais plus souvent de père uniquement. En effet, cette caractéristique, sur laquelle nous reviendrons, quoique très prisée par les écrivaines de notre corpus, n'est pas spécifique au roman sentimental antillais ; elle témoigne, surtout, de la grande vulnérabilité de l'héroïne.

1.3 Le scénario de base

Le roman sentimental n'a rien d'un thriller puisqu'avant même d'en débiter la lecture, le lecteur connaît d'emblée l'intrigue de base qui, comme mentionné ci-dessus, se décline selon cinq motifs stables : la rencontre, la confrontation, la séduction, la révélation de l'amour, puis le mariage. Par conséquent, le plaisir de cette lecture est « [...] fondé non pas sur les différences (minimales) que la lectrice peut

trouver d'une histoire à l'autre, mais plutôt sur les ressemblances entre les histoires. »⁸⁰ En effet, le roman d'amour classique offre invariablement le rêve, l'amour passionnel et l'évasion. Les éléments qui divergent d'un roman à l'autre, soit les motifs variables, sont donc accessoires. Ainsi, le lectorat achète l'assurance d'un rêve, d'une fuite momentanée de la réalité. Le roman sentimental antillais propose, quant à lui, le contraire d'une évasion au pays de l'amour idéal. Pour le lectorat du roman sentimental antillais, le scénario est double : il correspond effectivement à une intrigue amoureuse mais doublée d'un arrière-plan significatif, qu'il s'agisse d'une réalité historique collective, d'un vécu actuel ou d'un avenir pressenti ou espéré ; il permet, par conséquent, de lire le réel antillais, contrairement à ce qu'affirme Barberis : « [...] toute cette littérature féminine massivement distribuée et lue, est-ce cela, la littérature? Je ne crois pas... Ce n'est pas un mode de connaissance; cette "littérature" là n'apprend pas à lire le réel. »⁸¹ Pour le genre sentimental et surtout pour le roman sentimental antillais, le désir d'instruire est tout aussi important que celui de divertir. C'est d'ailleurs là une des raisons qui expliquerait l'inscription des scénarios de base dans un réel antillais, qu'il soit passé ou contemporain. Rappelons que l'intégration d'intermèdes formateurs destinés à instruire le lecteur sur le réel est également l'un des invariants du genre. Cependant, le scénario du roman sentimental antillais, dans ses grandes lignes, n'est pas structuré selon les invariants du prototype occidental, si ce n'est de la confrontation polémique déclinée en une série

⁸⁰ *Op. cit.*, p. 68.

⁸¹ Pierre Barberis, « Littérature et société », dans *Écrire...Pourquoi? Pour qui?*, Grenoble, P.U.G., 1974, p. 45.

d'embûches qui éloignent l'héroïne de son bonheur. Il n'a de prévisible que la fin qui, contrairement au roman canonique, est généralement malheureuse.

2. Le personnage féminin

Le personnage féminin antillais est particulièrement ambigu et porte le lourd fardeau d'une histoire qui en a fortement déterminée la configuration. Son profil au sein du roman sentimental antillais est diversifié. Tour à tour doudou, étudiante, femme mariée en devenir ou en fuite, célibataire solide comme le roc ou romancière hantée, les multiples avatars de ce personnage investissent l'univers romanesque tout en donnant un aperçu du quotidien de la femme antillaise, quotidien qui allie les stigmates du passé aux réalités contemporaines. Dans la littérature antillaise, l'héroïne est fréquemment abandonnée ou orpheline et entretient une relation conflictuelle avec son père. Selon Maryse Condé, les pères : « [...] sont des géniteurs, ce ne sont pas des pères au sens où le père est celui qui assume l'éducation et l'entretien des enfants. [...] Les pères [...] ne sont que des figurants. »⁸² L'héroïne antillaise partage son statut d'orpheline avec l'héroïne de bon nombre de romans Harlequin. Cette situation, tout en campant les protagonistes dans une posture de vulnérabilité, les prédispose à rechercher la sécurité auprès d'un homme et pour certaines, à s'abaisser pour y parvenir. Toutefois, dans le roman sentimental antillais, cette caractéristique de

⁸² Maryse Condé, *La parole des femmes*, Paris, L'Harmattan, 1979, p. 37.

l'héroïne se transforme au fil des ans et des publications. De jeune fille vulnérable et désespérée, elle devient une femme assumée, déterminée et indépendante.

En effet, l'héroïne du roman sentimental antillais évolue, comme en témoignent les descriptions faites, d'une part, dans *Cristalline Boisnoir ou les dangers du bal loulou* puis, soixante-dix ans plus tard, dans *Bwa Bandé*. La jeune Cristalline représente le stéréotype même de la doudou, femme frivole et passionnée, misant sur son physique et à la recherche du mari blanc qui saura la parer de bijoux dans le luxe de la Métropole. « Cristalline [...] sera très heureuse parce qu'elle est jolie. Ses yeux sont deux tisons qui brûlent. Sa bouche est vernie, charnue, une vraie cerise-tropicque; sa taille souple attend qu'on l'étreigne. [...] Cristalline ne sait que faire de son corps vorace de plaisir. »⁸³ Cristalline n'est que corporalité et sensualité. Sa posture est celle de la passivité, de l'attente du prince charmant qui viendra la secourir. Cristalline n'est qu'émotions, que plaisirs à recevoir ou à donner. Cette héroïne bien que frivole et appartenant davantage à la littérature exotique, représente pourtant un personnage clé du roman sentimental antillais : la femme-jouet, animalisée ou chosifiée, qui est jetée après avoir assouvi les pulsions de l'homme, qu'il s'agisse, dans le cas de cette doudou, de Yves (le fonctionnaire blanc) ou de Popo Adilas (le propriétaire terrien noir). Cristalline est unidimensionnelle : elle incarne la femme-possession qui n'est qu'un corps dénué d'esprit, un personnage qui ne s'adonne guère à la réflexion sinon celles qui ont trait aux stéréotypes comportementaux : les

⁸³ Thérèse Herpin, *op. cit.*, pp. 20 et 126.

responsabilités d'une femme quant au bien-être du mari, l'accomplissement de celle-ci dans le mariage et la maternité, etc.

Quant à la description d'Ivane, elle est tout autre : elle évoque la cérébralité et l'éblouissante jeunesse :

Et lui [Richard] comment la voyait-il? Comme un bas-bleu du siècle dernier? Comme une institutrice de province avec ses lunettes et son chignon? [...] Avec curiosité, elle contempla son corps nu. Un corps aux hanches étroites, aux jambes musclées, à la carrure de garçon. Un corps qui dégageait une indéniable impression de force. Elle posa ses lunettes, ôta son chignon. La masse châtain lui glissa sur les épaules. [...] Ivane, sans hésiter, coupa les cheveux à hauteur d'oreilles. [...] La terne intellectuelle avait fait place à une pétillante jeune femme vêtue d'un ensemble pantalon jaune vif.⁸⁴

Ivane représente la femme indépendante voire solitaire qui se définit en premier lieu par son travail et ses études. Elle est décrite, tout d'abord, comme une femme sévère et dépourvue de sensualité, aveugle à ses propres charmes, le contraire en somme de Cristalline. Or ce personnage prend de l'assurance. Ivane dévoile sa beauté physique avec cette même intention qui l'incite à goûter le lait de coco glacé : mieux s'intégrer dans une société où la beauté n'exclut désormais plus l'intelligence. En effet, puisque Ivane décide de « rester dans ce pays, autant [se] faire à ses coutumes »⁸⁵. Ivane est donc pluridimensionnelle : elle possède une intelligence supérieure, une grande sensibilité de même qu'un corps de rêve. Il apparaît ainsi que la psychologie des personnages féminins est de plus en plus élaborée puisqu'elle se doit de maintenir

⁸⁴ Marie-Reine de Jaham, *op.cit.*, pp. 18 et 39. La description précise des vêtements, des coiffures et des soins esthétiques entre autres est une des constantes du roman sentimental sur laquelle nous reviendrons dans le chapitre trois.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 40.

l'intérêt des lectrices tout en assurant une possible identification de celles-ci avec les héroïnes.

Plus de soixante-dix ans se sont écoulés entre la parution de ces deux romans. Les deux mulâtresses, aux antipodes l'une de l'autre quant à leurs goûts et leurs aspirations, démontrent l'évolution des personnages dans un univers romanesque qui se transforme avec la réalité socioculturelle et témoignent, de plus, du souci du roman sentimental antillais de représenter non seulement la réalité des femmes antillaises mais peut-être bien aussi leur idéal féminin. Dans un souci de rendre la psychologie de la protagoniste accessible à la lectrice, le roman sentimental antillais, tout comme le roman *Harlequin*, racontera l'histoire de ses aventures amoureuses à travers la vision et les réflexions de l'héroïne, dans un style indirect libre et en privilégiant fréquemment le monologue intérieur.

Le récit *Harlequin* est donc généralement mené à la troisième personne et est narrativement orienté vers le personnage central. Les événements sont donc racontés selon ce qu'en voit l'héroïne, selon sa version et son interprétation personnelles.⁸⁶

Ainsi, l'héroïne du roman sentimental canonique est décrite selon ce qu'elle perçoit d'elle-même : simple et frivole, elle comptera sur sa beauté physique pour réaliser ses rêves, réfléchie et indépendante, elle misera davantage sur son intelligence que sur son physique qu'elle trouve banal. Elle est d'ailleurs presque toujours présentée dans les premières pages permettant d'emblée à la lectrice de s'associer à elle. Dans le roman *Harlequin*, il s'agit bien souvent d'une femme

⁸⁶ Julia Bettinotti, *op. cit.*, p. 40.

quelconque qui se métamorphose au fil du récit prouvant à la lectrice que l'amour est puissant et triomphe de tout. Il en va autrement dans le roman sentimental antillais. Les héroïnes sont toujours de très belles femmes (à l'insu d'elles-mêmes dans certains cas) dont la couleur de peau freine parfois l'ascension ; les Cendrillons des Antilles trouvent rarement leur prince charmant. Le désespoir, l'exil, la solitude, l'incertitude et parfois une lueur de bonheur sont, en fait, le lot des héroïnes antillaises. Leur avenir dépend des choix passés et futurs, suggérant ainsi au lectorat une ligne de conduite à adopter. Cette visée didactique qui caractérise le roman sentimental antillais, et sur laquelle nous reviendrons, lie davantage le lectorat aux protagonistes.

3. Le personnage masculin

3.1 L'homme blanc

Dans le roman sentimental antillais comme dans le roman canonique, l'intrigue est présentée du point de vue de l'héroïne, selon ses ambitions, ses craintes et ses réflexions.

Cette technique narrative favorise chez la lectrice la réception d'un texte qui lui est déjà culturellement destiné. Dès lors, une complicité féminine – d'où l'homme et le héros sont exclus – s'établit entre l'héroïne et la lectrice. Elle pourrait témoigner, au fur et à mesure des chapitres, de la vision intérieure de l'héroïne, dont elle partage les angoisses, malgré le contrat de lecture qui lui fait anticiper le happy end.⁸⁷

Ainsi, puisque le personnage masculin est vu et décrit selon la personnalité et le point de vue de l'héroïne, il correspond très fréquemment à l'homme idéal. Par conséquent,

⁸⁷ Julia Bettinotti, *idem*, p. 40.

la description faite présente un homme mythique, fort et protecteur, dont les traits physiques et psychologiques sont surévalués. Cette description unilatérale révèle qu'il s'agit indéniablement d'un stéréotype. Le héros du roman *Harlequin* est confiné dans le stéréotype du pourvoyeur. Il sécurise et réconforte l'héroïne, tout en lui promettant un avenir merveilleux. Quant au personnage masculin du roman sentimental antillais, il joue un rôle beaucoup moins reluisant et demeure cloisonné dans un stéréotype qui se décline selon les préjugés de couleur : le blanc, le mulâtre et le noir. Ces trois stéréotypes véhiculent manifestement un héritage tenace de l'histoire des Antilles.

L'homme blanc, que l'on pense à Karl chez Chalonec-Renouard ou à Georges chez Marie-Sainte, est une figure symbolique, rarement développée psychologiquement, ce qui ne va pas sans rappeler les héros des romans *Harlequin* dont on ne sait rien, sinon qu'ils sont virils et introvertis. Dans le roman sentimental antillais, l'homme blanc s'entiche de la femme de couleur pour sa beauté et son exotisme. Elle sera pour lui la femme-enfant qui est capricieuse et dont il prendra soin, la femme-maman qui va au devant de ses moindres besoins ou la femme-jouet qui est sa possession, sa petite « poupée brune »⁸⁸ qu'il exhibe avec vanité. De lui, on ne sait que peu de choses. Il est un amoureux de passage, un doux souvenir à qui l'on écrit, une ombre dans le chambranle de la porte, un figurant, un fantôme. Il est mince et musclé ou grand et costaud, le teint bronzé, les yeux verts ou noirs, sportif ou charismatique : « cet homme mince, sportif, aux cheveux noirs et épais qui lui frôlaient les épaules, mettant en valeur son teint hâlé, l'intimidait... Karl lui avait

⁸⁸ Irmine Romanette, *op. cit.*, p. 86.

alors ouvert ses bras musclés qu'il avait refermés aussitôt sur son corps superbe. »⁸⁹

Karl, le Breton du roman de Chalonec-Renouard, est subjugué par la beauté et la jeunesse de sa fiancée, Astrid. C'est un personnage extérieur au récit, un touriste qui ne se lasse pas d'admirer les splendeurs des îles : « C'est vraiment pittoresque, dit-il admiratif. »⁹⁰

Yves Plesguen, le blanc qui fera le malheur de Cristalline, fait cependant exception. Il a un physique banal, presque repoussant. Or il est blanc et cela suffit. Dans ce roman du début du siècle, l'exotisme est encore très prégnant et la dynamique entre l'homme blanc et l'homme noir est manichéenne. Cristalline, la doudou, est prête à tout pour se blanchir, pour devenir une « madame France ». Peu importe que ce Yves soit beau ou non, Cristalline perçoit la blancheur de sa peau comme son passeport pour une vie meilleure, une vie de servitude certes, mais par « amour » et non plus par indigence. Pour Cristalline comme pour Cécile et Sapotille, l'homme blanc est « le symbole du monde occidental, perçu comme le monde idéal, la source de la véritable culture et de tous les raffinements de la civilisation. »⁹¹ L'homme blanc représente donc un paradis artificiel. Or, s'il leurre parfois la protagoniste, il n'en demeure pas moins un objet de méfiance pour l'entourage de l'héroïne puisqu'il symbolise l'oppression et la violence coloniales :

Il faut le dire, derrière l'homme blanc se profile la figure détestable du Maître de l'époque esclavagiste auquel tout était dû et qui avait toute liberté de satisfaire ses caprices charnels.

⁸⁹ Évelyne Chalonec-Renouard, *op. cit.*, pp. 11-12.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 16.

⁹¹ Maryse Condé, *op. cit.*, p. 38.

D'une certaine manière, la relation homme blanc/femme noire est viciée au départ.⁹²

Ainsi, c'est pour son plus grand malheur que l'héroïne est attirée par l'homme blanc. Notons que, si ce dernier est absent du récit, l'héroïne se fera alors piéger par le mulâtre.

3.2 Le mulâtre

Ce personnage a une connotation toute particulière puisqu'il reproduit le sentiment ambivalent des Antillais face à leur histoire et leur culture. Méprisé par les blancs et jaloué par les noirs, ce personnage est symptomatique d'un malaise racial puisqu'il évoque clairement le viol de la femme noire par le maître blanc. Sa présence dans le roman sentimental antillais n'est guère glorieuse. Il apparaît sous la forme d'un homme vaniteux et sans scrupule qui use de ses charmes et devient, pour le personnage féminin, aussi néfaste que l'homme blanc.

[... Je] m'étais rendu compte que Patrice flirtait avec Annie Deschaux. Maman, les larmes aux yeux, m'avait dit que je me rendais ridicule, qu'Annie avait plus de chances que moi : elle était une *chabine*, presque une mulâtresse! [...Patrice] toujours ses yeux veloutés et son sourire énigmatique..., louvoyant de l'une à l'autre [...].⁹³

Patrice est le mulâtre du roman de Lacrosil pour qui Sapotille aurait vendu son âme. Il se joue d'elle en simulant tantôt la folle passion, tantôt l'indifférence la plus cruelle.

⁹² Maryse Condé, *idem*, p. 38.

⁹³ Michèle Lacrosil, *op. cit.*, p. 87.

Sapotille chérit tous les moments passés en sa compagnie, espère ses regards ou toute forme d'attention :

Les cheveux de Patrice..., je les ai tenus à pleine main assise un soir sur les galets de la baie du Moule ; je les serrais entre les doigts et la paume ; c'était une richesse à retenir. [...] il avait suffi à Patrice, pour m'habiter pendant des heures, de son index recourbé m'effleurant la joue [...].⁹⁴

Toutefois, Sapotille demeure lucide, elle sait leur union impossible : un mulâtre ne s'abaisserait jamais à épouser une câpresse : «Ne savais-je pas l'importance de la couleur ? Patrice se serait mis à dos ceux de sa caste. »⁹⁵ Elle s'accommode pour un temps de ces miettes d'amour que Patrice daigne lui accorder et, finalement, accepte l'offre de mariage de Benoît, un militaire noir tourmenté et brisé par le racisme et les humiliations subies dans l'armée française.

3.3 L'homme noir

Dans le roman sentimental antillais, on pourrait croire le personnage masculin noir honnête et bienveillant. Or le noir n'échappe malheureusement pas à son passé.

Tout comme la femme, l'homme antillais est conditionné par une lourde histoire. À l'époque de l'esclavage, l'homme blanc voyant en lui un rival potentiel s'est acharné à le détruire. Il lui a interdit la femme blanche, mais il lui a enlevé sa compagne naturelle dont il a fait bien souvent un jouet, un objet sexuel. Frustré, dépossédé, l'Antillais s'est réfugié dans

⁹⁴ Michèle Lacrosil, *ibid.*, pp. 53, 86.

⁹⁵ Michèle Lacrosil, *ibid.*, p. 55.

des attitudes d'irresponsabilité qui ont survécu à l'évolution politique des îles.⁹⁶

En effet, les personnages masculins noirs sont dépeints par les romancières de manière assez pessimiste et ne sont que des obstacles au bonheur de l'héroïne. Benoît bat Sapotille et la séquestre dans sa propre maison. La peur de Sapotille semble apaiser les tourments de son bourreau. « Parce qu'il avait pleuré dans un camp, mes larmes le réhabilitaient. [...] Gueuse, hurlait-il, Saleté ! »⁹⁷ Le serviteur Mambo, noir également, a ordre de la tuer si elle sort du périmètre établi par Benoît. Quant au mari de Cristalline, Popo Adilas, le *nèg bitaco*, c'est un alcoolique dont les envolées d'amertume et de violence terminent toujours leur course sur le dos de Cristalline et de son enfant. Dorval, le personnage de Carbet, néglige Gabrielle au profit de la politique, ne daignant lui accorder du temps que pour profiter de sa cuisine et de ses soins. Élie, marié à Télumée, poussé par la détresse et la jalousie, tente de détruire sa femme tant physiquement que moralement en la battant quotidiennement, en la trompant ouvertement, en la chassant de sa maison et en la réduisant à un objet sexuel, espérant ainsi la faire souffrir autant que lui.

[...] si tu ne le sais pas, je t'apprends que tu es une femme aux seins lourds sous ta robe...et bientôt je te ferai connaître ce que signifie le mot femme sur la terre et tu te rouleras et tu crieras, comme une femme roule et crie quand on la manie bien... Tu essayes de me fuir, négresse marronne sans bois, tu grimpes dans les airs et tu planes, mais tu n'éviteras pas l'homme que je suis [...].⁹⁸

⁹⁶ Maryse Condé, *op. cit.*, p. 36.

⁹⁷ Michèle Lacroix, *op. cit.*, pp. 48-49.

⁹⁸ Simone Schwarz-Bart, *op. cit.*, p. 158.

Ces personnages démontrent l'ampleur du fardeau historique et soulignent la détresse socioculturelle de même que les désastreuses conditions socioéconomiques des îles. Ceci dit, la violence et le désespoir qui définissent les personnages masculins noirs servent souvent de tremplin à l'héroïne, lui permettant de changer le cours de son histoire personnelle. Ils forcent l'héroïne à prendre en mains les rênes de son existence. Ainsi, Sapotille s'exile en France pour se refaire une vie et Télumée trouve son salut en elle-même, dans sa force de survivante, dans le réconfort apporté à autrui. La plupart des romans confirment ainsi les propos de la lavandière Chimène, amie de Cristalline : « Les hommes sont friands de caresses et enjôleurs, et traîtres, toujours prêts à vous rendre un tourment pour un baiser. Ça vrai ! »⁹⁹

4. La rivale

Le personnage de la rivale est, en quelque sorte, l'alliée de l'héroïne dans le roman canonique. Nous verrons qu'elle occupe, dans le roman sentimental antillais, une tout autre position. Le rôle de la rivale Harlequin est fort simple. Elle favorise, en effet, l'union du couple en servant de faire-valoir à l'héroïne. La rivale est invariablement une femme superbe ayant le même âge que la protagoniste mais se différenciant de celle-ci par une personnalité extravertie. Expérimentée sexuellement, elle tente de séduire le héros tout en ridiculisant l'héroïne. Ses manigances n'ont cependant pas l'effet escompté. Le héros est d'autant plus amoureux de la

⁹⁹ Thérèse Herpin, *op. cit.*, pp. 5-6.

protagoniste que celle-ci est pure et honnête. La simplicité et le naturel de l'héroïne triomphent de la rivale pulpeuse et délurée.

Dans le roman sentimental antillais, le rôle de la rivale est plus diversifié. Elle s'assure, d'abord, de briser ou de semer le doute au sein du couple dans lequel tente de s'épanouir la protagoniste. Non seulement s'emploie-t-elle à saboter une union mais elle se fait, de plus, l'écho du regard critique de l'auteur sur une réalité spécifique. Elle ravive les stigmates du passé colonial ou elle souligne la déchéance et la misère qui semblent être le lot de la femme noire sur terre. Pensons, entre autres, à la chabine Annie Deschaux, dans le roman de Lacrosil, qui illustre la survivance des préjugés raciaux en éloignant Patrice de Sapotille ; à Muriel, chez Chalonec, la femme d'âge mûr pour qui l'amour est à nouveau possible, elle devient la rivale de sa propre fille en succombant à la passion charnelle pour son futur gendre. Pensons aussi à Laetitia qui rappelle à Télumée la nature faible et le penchant polygame de l'homme, de même que l'effroyable gouffre qui sépare la femme de son bonheur. « Télumée, mon amie, où est-il écrit qu'un homme est fait pour une seule femme ? »¹⁰⁰ Ces rivales symbolisent, en quelque sorte, le chemin de croix qu'est celui de la femme de couleur pour atteindre le bonheur. La femme n'est-elle pas digne d'une vie heureuse? Quelle faute a-t-elle commise, de quel péché doit-elle se laver afin de vivre dans la plénitude? Cette « malédiction » soulevée par les romancières semble s'étendre à la population antillaise. Ainsi, dans le roman de Schwarz-Bart, Élie questionnera l'assemblée pour tenter de comprendre le mal qui

¹⁰⁰ Simone Schwarz-Bart, *ibid.*, p. 138.

semble les ronger tous : « Qui de vous peut me répondre, me dire exactement par quoi nous sommes poursuivis, car nous sommes poursuivis, n'est-ce pas? – Ami, rien ne poursuit le nègre que son propre cœur... »¹⁰¹ lui répondra Amboise. Est-ce là une « malédiction » nourrie par des décennies d'esclavagisme, un désir de trouver quelque chose ou quelqu'un à blâmer, ou est-ce une exhortation à prendre le contrôle de sa vie, à se responsabiliser ? Notons qu'au fil du temps, ces interrogations se modifient et se précisent et l'influence du « destin » sur l'héroïne décroît à mesure qu'elle reprend confiance en elle.

[... Si] grand que soit le mal, l'homme doit se faire encore plus grand, dût-il s'ajuster d'échasses. [... Ma] petite braise, chuchotait [la grand-mère de Télumée], si tu enfourches un cheval, garde ses brides bien en main, afin qu'il ne te conduise pas [, ...] reprenait-elle lentement, en détachant ses mots, comme pour les graver dans mon esprit... derrière une peine il y a une autre peine, la misère est une vague sans fin, mais le cheval ne doit pas te conduire, c'est toi qui dois conduire le cheval.¹⁰²

5. La confidente et l'aïeule

La confidente du roman sentimental canonique et l'aïeule du roman antillais sont toutes deux des alliées de l'héroïne et se rejoignent dans leur fonction de conseillère. Dans le roman conventionnel occidental, la confidente aura une présence discrète. Peu importe qu'elle soit une amie d'enfance, une collègue, une compagne de

¹⁰¹ Simone Schwarz-Bart, *ibid.*, p. 147.

¹⁰² Simone Schwarz-Bart, *ibid.*, p. 79.

classe ou une colocataire, elle sera toujours prête à aider l'héroïne, disposée à l'écouter, à la rassurer, à lui prodiguer des conseils, à la consoler, etc. Issue d'un milieu modeste, la confidente est généralement une jeune femme qui se distinguera par ses nobles valeurs morales bien plus que par ses qualités physiques. Elle n'apparaît souvent qu'au début du roman, suggérant à l'héroïne de faire confiance au héros ou de se méfier de celui-ci. Dès lors qu'elle lui a fait part de ses intuitions, elle disparaît du récit, laissant l'héroïne gérer ses états d'âme.

Bien que la confidente exerce un rôle similaire dans le roman sentimental antillais, ses attributs de même que certains aspects de sa fonction diffèrent. Tout d'abord, le rôle de la conseillère est généralement incarné par une vieille femme. Il peut s'agir de la grand-mère de l'héroïne, comme c'est le cas pour Sapotille, chez Lacrosil et de Télumée, chez Simone Schwarz-Bart, ou d'une autre figure d'autorité telle la mère supérieure Yvonne dans le roman de Marie-Sainte ou encore une aïeule avec qui l'héroïne se sent en confiance, comme Man Cia, la guérisseuse, par exemple, ou la marraine de Cristalline. Lorsque l'aïeule assume ce rôle, la fonction du personnage dépasse alors celui de simple conseillère. En effet, la vieille femme suggère des pistes à suivre mais elle apporte également à sa protégée un savoir susceptible de l'aider à trouver son chemin. Son rôle « est d'amener l'enfant à prendre conscience de la richesse contenue dans « son corps vivant » et de l'offrir aux autres. »¹⁰³ Elle se fait la voix de transmission entre le passé et le futur et dévoile à la jeune fille des pans de l'histoire antillaise, lui expliquant parfois ses propres

¹⁰³ Maryse Condé, *op. cit.*, p. 24.

comportements, les jalousies, les réactions des uns et des autres, les injustices subies, les actes manqués, etc.

Te voilà donc en âge de comprendre ! [... Tes] aïeux, Sapotille..., ils en ont vu d'autres. C'étaient des esclaves. Il est temps que tu saches! C'est à moi de te le dire, comme fit pour moi ma grand-mère Élodie. À ton tour, tu renseigneras, quand tu seras vieille, ton petit-fils. N'oublie pas. Écoute.¹⁰⁴

C'est ainsi que la grand-mère révèle à Sapotille son histoire. Dépositaire du passé, elle se fait un devoir de communiquer ses connaissances à sa petite-fille. Il s'agit de plus d'une leçon de courage puisque Sapotille apprend, en effet, les violences infligées à ces ancêtres. La grand-mère suggère à Sapotille d'endurer les sévices des religieuses dans le but de profiter de l'éducation pour mieux s'en sortir, lui transférant par le fait même, la force, la détermination et la volonté ancestrales.

En même temps, la grand-mère ou la Da révèle à l'héroïne un savoir qui s'étiole : les légendes, les contes, le savoir des plantes médicinales, les recettes, les chansons, etc. L'héroïne reçoit ainsi les conseils empathiques d'une femme de sagesse mais également des leçons de vie, des leçons sur sa propre vie et un bagage culturel et social qu'elle pourra transmettre à son tour. « Hélas ! ma chatte, trop de bijoux, garde-manger vide. [...] On doit écouter les paroles des personnes *les z'autres-fois*, Cristalline, quand on ne veut point voguer au gré des flots... »¹⁰⁵. De plus, le personnage de l'aïeule devient, dans plusieurs cas, un prétexte pour évoquer certaines réalités typiquement antillaises : fébrilité des marchés publics, réjouissances

¹⁰⁴ Michèle Lacrosil, *op. cit.*, p. 113.

¹⁰⁵ Thérèse Herpin, *op. cit.*, p. 157.

des célébrations de mariage, corvées de manioc ou veillées mortuaires. Nous ne croyons pas qu'il s'agisse-là d'un simple relent de la littérature exotique puisqu'il n'a plus de raison d'être, le lectorat étant majoritairement antillais. Puisque l'expression de la culture antillaise est traditionnellement en grande partie orale, nous postulons que cette intégration de faits culturels constitue un effort d'inscription dans la fiction de ces mêmes faits, une sorte de tentative d'assurer la pérennité de la culture orale. L'on note cependant que ce désir de « marquer la parole »¹⁰⁶ se manifeste davantage dans les récits enchâssés. Ces récits, sur lesquels nous reviendrons, ponctuent la majorité des romans à l'étude.

Il convient de souligner, par ailleurs, que le rôle de conseillère n'est pas toujours investi par un personnage. Puisque l'héroïne est généralement un être solitaire, volontairement ou non, elle se retrouve fréquemment seule face aux obstacles. Elle effectue donc un travail d'introspection par la réflexion mais également par la transposition, sur papier, de ses angoisses et de ses appréhensions. L'autobiographie, la correspondance, le journal intime et le roman sont quelques-uns des médiums par le biais desquels l'héroïne trouve les conseils recherchés. Elle devient, pour ainsi dire, sa propre confidente, son propre soutien. « – Ton journal ? [...] Sapotille, fais-moi voir ? [...] – non. Il s'agit de choses dont je n'aime pas parler. Ce sont des choses que tu sais, d'ailleurs : le plus souvent, je rumine mon enfance ; je

¹⁰⁶ L'expression est de Chamoiseau. Voir, en particulier, *Solibo Magnifique*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1988.

m'en débarrasse sur ce papier, [...]». ¹⁰⁷ Les romans à l'étude attribuent donc à l'écriture une propriété thérapeutique. Elle soulage l'héroïne d'un fardeau qu'elle ne peut porter seule, permettant de se distancier de la réalité, de réfléchir sur ses actions passées et ses choix futurs, comme pour Fanny, l'héroïne de Carbet. « Creuser dans sa conscience. Douloureusement. Comme avec les mains nues dans la terre. Faire face à la vérité. [...] Il faut liquider le passé. [...] Reprendre son cahier. » ¹⁰⁸ Cette introspection est également symbolique des capacités intellectuelles de l'héroïne et suggère, par le fait même, que la femme est ce « tambour à deux faces » dont parle la grand-mère de Télumée. La femme possède donc les ressources nécessaires à sa survie et à sa réalisation. C'est ainsi que, à travers ses écrits, Fanny, par exemple, prend conscience de la nécessité de se pardonner pour entrevoir la possibilité d'une relation saine avec Marc, que Sapotille découvre la vérité sur son enfance : le racisme, les injustices, les mensonges, les rivalités et la cruauté des castes, que Marianne, dans le roman de Carbet, entrevoit la naissance d'un nouvel amour, un dépassement de la passion, de même que l'importance de la transmission du savoir aux jeunes générations, la nécessité de conserver un lien vivant entre ces deux mondes, de révéler les actions et les prises de position des ancêtres « comme si, de leurs faiblesses, pouvaient [...] venir des forces, et de leurs erreurs, des enseignements. » ¹⁰⁹ Le rôle de la confidente du roman sentimental antillais s'étend ainsi au-delà de la fiction romanesque. Les conseils distribués, les connaissances

¹⁰⁷ Michèle Lacroisil, *op. cit.*, p. 78.

¹⁰⁸ Marie-Magdeleine Carbet, *Au péril de ta joie*, pp. 66-67.

¹⁰⁹ Marie-Magdeleine Carbet, *Au village en temps longtemps*, p. 108.

transmises s'adressent autant au lectorat qu'à l'héroïne. Cette fonction, qu'elle soit remplie par la figure de l'aïeule ou une activité d'écriture, a une incidence qui dépasse la sphère littéraire ; elle rejoint le quotidien du lectorat.

6. L'exotisme et la nature comme actant

Les paysages, la faune et la flore ne sont souvent qu'un prétexte pour mettre à l'épreuve la relation entre l'héroïne et le héros, dans le cas du roman Harlequin, et qu'un élément supplémentaire pour dépayser et enchante le lectorat, dans le cas de la littérature exotique. Cependant, comme le souligne Bettinotti, outre le mandat de créer un moment d'évasion et de divertissement, le roman Harlequin se donne également pour mission d'informer et de cultiver son lectorat. Cette dimension n'est pas sans rappeler le projet premier de la littérature pour femmes, soit celui d'instruire tout en divertissant, comme l'illustre le roman de Jane Austen. La femme qui ose s'octroyer un moment de détente littéraire doit malgré tout rentabiliser le « temps perdu ». Le roman Harlequin se charge de la déculpabiliser en insérant, au fil des récits, des « intermèdes formateurs ». Ainsi

[...] les lieux exotiques [...] reçoivent, dans tous les romans analysés, une attention bien plus assidue que celle accordée à certains personnages ou situations. [...] La dimension éducative est prégnante dans le roman Harlequin : elle s'étale, elle l'envahit, elle se prolonge même au-delà des frontières du texte. La lecture, pour les femmes, doit, semble-t-il, être un rêve utile et elle n'est encouragée qu'à ce prix. Traquée jusque dans ses loisirs, la lectrice du roman d'amour

transformera ses ‘moments perdus’ en enrichissement personnel (pour parler le langage des cours de personnalité, d’arrangements floraux, de fine cuisine familiale.) C’est grâce aux descriptions de lieux exotiques, de coutumes étrangères, que la frivolité illégitime de cette lecture est contrecarrée par la bonne conscience d’avoir ‘quand même appris quelque chose’ dans ce temps arraché ou volé au travail domestique.¹¹⁰

Voilà pourquoi les descriptions de paysages que l’on retrouve dans le roman Harlequin, au-delà de ce qui s’apparente au dépliant touristique, fournissent des faits ethnographiques et culturels, des statistiques, etc. La littérature pour femmes acquiert ainsi une dimension éducative non-négligeable.

Cependant, dans le cas des Antilles, cette manière d’appréhender la nature comme un décor enchanteur se retrouve surtout dans la littérature exotique, qui est l’un des premiers genres littéraires antillais. Ainsi, il n’est sans doute pas surprenant qu’on décèle un certain exotisme dans les récits du genre sentimental antillais publié dans les années 1920. Or, les romans plus récents tels que *Au village en temps longtemps*, par exemple, insèrent de ces « intermèdes formateurs » à la manière du roman Harlequin.

Aujourd’hui, à chaque tournant de notre réseau flambant neuf de voies bien dessinées, vous découvrez entre monts et replis de verdure, d’admirables perspectives sur la Caraïbe ou l’Atlantique. Sur les deux à la fois, même, de certains points. Nos routes d’alors, tortueuses, étroites, caillouteuses, ondulent, elles, entre des haies de cannes à sucre qui, se refermant sur la vue, font écran à l’horizon tout proche. Elles en prennent allure mystérieuse, d’autant que récits et contes en vogue les veulent probablement encore hantées de ‘nègres marrons’.¹¹¹

¹¹⁰ Julia Bettinotti, *op. cit.*, pp. 47-48.

¹¹¹ Marie-Magdeleine Carbet, *Au village en temps longtemps*, p. 46.

La description de la nature antillaise semble donc parfois véhiculer ce désir d'informer le lectorat avec exactitude sur un paysage qui n'est plus.

En effet, comme mentionné dans le premier chapitre, la littérature exotique, dont les traces se retrouvent dans certaines œuvres de la littérature sentimentale antillaise, veut plaire au lectorat français et lui prouver, de surcroît, que le système esclavagiste, qui régit les Antilles, est non seulement bénéfique pour les populations antillaises et métropolitaines mais contribue également à faire de ces îles un véritable paradis. Les récits exotiques participeront donc d'une véritable entreprise de séduction du lectorat métropolitain. Toutes les descriptions d'éléments naturels, de faune et de flore seront stéréotypées, teintées de ce désir ardent de dépeindre un magnifique paradis terrestre. Bien que la nature ne soit qu'un décor, celle-ci est au premier rang de cette entreprise d'enchantement, du lectorat. Tous les sens sont mis à contribution : pépiements d'oiseaux coquins et tapageurs, chair juteuse et fondante des fruits tropicaux, scintillements des rayons du soleil sur les vagues turquoises de l'océan, parfums enivrants des hibiscus et des tubéreuses, peau de femme, ferme et luisante « dorée comme la mangue ou brune comme la cannelle »¹¹². L'exubérance des îles fait ainsi partie du stratagème et devient, par le fait même, un produit commercial au même titre que la canne à sucre qui y pousse.

Or, au XVII^e siècle, la nature des îles antillaises n'était pas louangée par les explorateurs. Laïcs et religieux dédaignaient son côté sauvage et non-civilisé, puisque

¹¹² Thérèse Herpin, *op. cit.*, p. 4.

n'avait de grâce et de beauté, à leurs yeux, que ce que le colonisateur avait touché.

Les paysages étaient ainsi décrits :

[...] hérissé de rochers pelés et affreux qui s'élèvent au sein d'effroyables précipices [par opposition au] beau vert naissant du tabac planté au cordeau, [au] jaune pâle des cannes à sucre qui sont en maturité et [au] vert brun du gingembre et des patates [qui] font un paysage si diversifié et un émail si charmant qu'on ne peut sans faire un effort sur son inclination, retirer la vue de dessus.¹¹³

À cette époque, leurs îles natales répugnent même aux blancs créoles. Ils y font fructifier leur avoir et entrevoient le fruit de leur récolte comme une opportunité pour quitter les Antilles. Or, avec la période romantique, ce dédain des îles et de la nature sauvage devient célébration. L'Antillais sera pris dans le tourbillon admiratif de la nature des îles, nature avec laquelle il entretient, pourtant, un rapport profondément ambigu et malsain puisqu'il la voit à travers le regard de l'Autre et aussi à partir de son propre vécu, son quotidien. « Il fermera les yeux sur la misère que [la nature] recouvre et la chantera avec plus ou moins d'habileté et de bonheur. »¹¹⁴ Immobilisé dans l'impossible équation de cette beauté dont le revers est misère, violence et pauvreté, l'Antillais cherche une posture, une issue pour sortir indemne de ce paradoxe. Enfin Césaire lui ouvre la voie :

Au bout du petit matin bourgeonnant d'anses frêles, les Antilles qui ont faim, les Antilles grêlées de petite vérole, les Antilles dynamitées d'alcool, échouées dans la boue de cette baie, dans la poussière de cette ville sinistrement échouées.¹¹⁵

¹¹³ Charles de Rochefort, *Histoire Naturelle et Morale des Îles Antilles de l'Amérique*, Rotterdam, 1658, Tome I, p. 33.

¹¹⁴ Maryse Condé, *op. cit.*, p. 59.

¹¹⁵ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1971, p. 31.

Les générations d'écrivains qui suivent Césaire seront eux aussi pris au piège entre l'exaltation du paysage et la critique de ce qu'il cache réellement, de ce qu'il symbolise : les conditions de vie des Antillais. L'équilibre est difficilement atteignable ; plusieurs écrivains craignent, en effet, d'être taxés d'exotisme et supprimeront de leurs écrits tout ce qui semble, de près ou de loin, tendre vers une célébration de la nature. Or, la nature tropicale fait partie intégrante des îles. L'ignorer ne fait que stigmatiser son double statut.

Au fil des années et des récits s'effectue néanmoins une réconciliation lente et pénible. La nature trouve sa place au sein des romans, non plus pour louer l'entreprise coloniale, mais pour la dénoncer. D'exotique, la nature devient actant. De simple représentation d'un décor paradisiaque, sa fonction se transforme ; désormais la nature agit, à la manière d'un personnage presque mythologique, secondant le courage et la ténacité, punissant la couardise et l'hypocrisie. Les descriptions de paysages ont alors pour but « non pas de reposer et détendre le lecteur, mais d'accuser les contrastes et peindre la dualité de île. »¹¹⁶ Cette dualité se développe à la fois sur le plan climatique, en créant un contraste entre le sublime de la nature et sa violence et sur le plan social, en exposant l'écart entre la fausse imagerie d'une carte postale et la réalité sombre et difficile. Ainsi, la nature, sous toutes ses formes, incarne tour à

¹¹⁶ Maryse Condé, *La parole des femmes*, p. 64.

tour un allié, un opposant, une entité vengeresse, une confidente, etc. « Les senteurs se font légères et frôlent les meurtrissures de la doudou d'un invisible baume. »¹¹⁷

L'on peut d'ailleurs postuler que cette incursion de la nature en tant que actant dans l'univers romanesque remonte à l'époque des conteurs qui ont transmis aux écrivains antillais le désir ingénieux d'entremêler le merveilleux et le réel. Selon Jacques-Stephen Alexis, notamment, qui a été le premier à tenter une théorisation du réalisme merveilleux haïtien, les conteurs avaient

[...] la conscience de la valeur dynamique du récit merveilleux quand il reste fidèle à la réalité sociale. La merveille est le vêtement dans lequel certains peuples enferment leur sagesse et leur connaissance de la vie. Pour notre peuple les vents, les fleuves, les saisons, les éléments sont des personnages vivants qui interviennent dans la vie des hommes [...].¹¹⁸

Par conséquent, l'écrivain, désireux de respecter cet imaginaire indigène et d'ainsi mieux rejoindre son lectorat, se doit d'être en symbiose avec cette vision du monde spécifique. Dans certains textes, l'évocation romanesque de la nature sera plus subtile et donnera, à première vue, l'impression de raviver l'exotisme du passé. Chez Chalonec, on lira : « [...] il respira profondément pour mieux savourer la douceur du climat et le parfum léger de cet été éternel. [...] 'Tu as vu comme il fait beau ? Nous serons heureux ici.'[réplique Astrid] »¹¹⁹. Cette adéquation entre le soleil et le bonheur est typique autant des romans Harlequin que de la littérature exotique et fait partie également, dans ce cas-ci, d'un récit caractéristique du roman sentimental

¹¹⁷ Thérèse Herpin, *op. cit.*, p. 226.

¹¹⁸ Jacques-Stephen Alexis, « Où va le roman? », *Présence Africaine*, No. XIII, avril-mai 1957, p. 98.

¹¹⁹ Evelyne Chalonec-Renouard, *op. cit.*, p. 8.

antillais, où cet exotisme est cependant détourné puisque le résultat prévisible n'est pas au rendez-vous. L'héroïne qui espère accorder sa vie conjugale aux trilles rayonnants du soleil connaîtra, en fait, un sort un peu moins brillant. Son futur époux s'enfonce dans une passion sordide avec sa mère. Est-ce pour mettre l'héroïne et le lecteur en garde contre l'aveuglement amoureux que le texte se poursuit en insistant sur l'éclat trompeur de ces rayons : « [...] le soleil éclata dans le ciel bleu et sa réverbération sur le toit de tôle du hangar l'aveugla presque. »¹²⁰ L'on constate ici que le soleil, comme au temps des plantations, éclaire une double réalité.

Pour Sapotille, qui revit le passé à travers chaque page de son journal intime, la mer houleuse faisant tanguer le bateau qui l'emporte en France fait écho aux tourments de son adolescence. La nature devient pour la jeune femme une fenêtre, un interstice par lequel s'infiltrent la crainte et le ressentiment des injustices subies.

Le mugissement de la mer trouble seul le silence. J'avoue que j'ai peur, comme au temps où Benoît, soupçonneux, grondait. Comme le soir où s'enflait la voix de la maîtresse de discipline faisant crisser mon bulletin jaune. Et, si le vent siffle sur une haute note qui s'achève en fausset, je crois entendre le susurrement liquide (gazouillis d'un merle ému) que produisait le serin de terre dont m'avait munie Sœur Scholastique.¹²¹

La nature n'est nullement enchanteresse, au contraire, elle agit tel un portail temporel, restituant à Sapotille l'effroi d'un mari abusif et la honte et le dénigrement des religieuses du collège :

¹²⁰ *Idem.*, p. 8.

¹²¹ Michèle Lacrosil, *op. cit.*, p. 98.

La vérité est que tu fais exprès de me mettre en rage, parce que tu jouis mieux quand tu as peur. Sapotille, est-ce que tu pense au mal que tu me fais ? [...] Méchante, viens te faire consoler. Benoît n'avait pas fermé les volets. L'odeur de l'acacia était insupportable.¹²²

Dans la littérature exotique, le parfum des fleurs est synonyme d'amour passionnel.

Or, pour Sapotille, ces mêmes fleurs ont ce relent nauséux de la violence physique et morale, le contraire, en somme, du paradis terrestre.

Dans d'autres textes, la nature, en traduisant les pressentiments de l'héroïne, se fait parfois messagère ou annonciatrice, participant du suspense dans le récit :

Au dernier étage, la suite surplombait des pelouses parsemées d'arbres majestueux, manguiers, tamariniers, zamas, figuiers maudits aux longs doigts fantomatiques. [...] Ivane rentra dans la chambre, tourna le bouton de la radio. Quelques crachotements, puis une voix monocorde retentit : « Nuit d'horreur au Concordia... ». ¹²³

L'ambiance créée par la nature n'a donc plus invariablement le caractère apaisant que l'on retrouve dans la littérature exotique. Le « personnage nature » imprime au texte une dimension qui s'apparente davantage à l'imaginaire du merveilleux. De ce fait, l'héroïne puise parfois son courage ou sa témérité dans le comportement impromptu ou légendaire de la faune et de la flore pour agir ou s'abstenir de réagir :

Un oiseau entra dans la chambre. Curieux, il voleta de-ci, de-là, puis s'enfuit comme il était venu avec un trille joyeux. Ivane suivit des yeux la petite flèche bleuâtre jusqu'à ce qu'elle se fondit dans le lointain. Alors, elle bondit du lit. Puisque Cornélia se croyait si forte, eh bien ! Elle allait la mettre au défi. ¹²⁴

¹²² Michèle Lacrosil, *ibid.*, pp. 214-215.

¹²³ Marie-Reine de Jaham, *op. cit.*, p. 111.

¹²⁴ Marie-Reine de Jaham, *ibid.*, p. 276.

Quant à Cécile, la pécheresse qui s'engage dans une union avec Georges, marié et père de quatre enfants, elle reçoit un avertissement sans équivoque. La terre tremble et menace d'engloutir le couple adultère. Le paradis antillais fait place à l'enfer :

la terre cessa d'être endormie, d'être paisible, d'être heureuse.
[...] Une autre secousse stabilisa les choses. Et ce fut la fin de
l'apocalyptique cauchemar nocturne. Un vrombissement géant
suivit la déchirure puis un calme aussi impressionnant. [...] elle supposa que c'était réponse à ses atermoiements.¹²⁵

Dans le roman de Schwarz-Bart, la nature se fait non seulement l'alliée, mais également le refuge protecteur de Télumée qui affronte les aléas de la vie, qui transforme les malédictions en bénédictions et qui, surtout, questionne cette vie passée, présente et future. Pour elle, la nature revêt une tout autre signification. À l'instar des contes, la nature constitue, pour Télumée et les femmes Lougandor, une dimension animée de leur réalité. L'on retrouve, en effet, une correspondance entre l'âme humaine et la nature.

Je ne songeais qu'à manœuvrer, me faufiler à droite, à gauche, avec une seule idée au milieu de mon cœur : il me fallait être là, comme un caillou dans une rivière, simplement posé dans le fond du lit et glisse, glisse l'eau par-dessus moi, l'eau trouble ou claire, mousseuse, calme ou désordonnée, j'étais une petite pierre.[... Je] vois que nous avons reçu comme don du ciel d'avoir eu la tête plongée, maintenue dans l'eau trouble du mépris, de la cruauté, de la mesquinerie et de la délation. Mais je vois aussi, je vois que nous ne nous y sommes pas noyés... nous avons lutté pour naître, et nous avons lutté pour renaître... et nous avons appelé 'Résolu' le plus bel arbre de nos forêts, le plus solide, le plus recherché et celui qu'on abat le plus...¹²⁶

¹²⁵ Kiki, Marie-Sainte, *op. cit.*, pp. 148-149.

¹²⁶ Simone Schwarz-Bart, *op. cit.*, pp. 92 et 244.

En tant qu'alliée, la nature partage avec la femme son engouement pour la vie, souligne ses victoires mais aussi ses défaites à coup de tempête, de sécheresse, de noirceur puis d'accalmie.

La nature antillaise endosse ainsi plusieurs fonctions au sein du roman sentimental, qu'il s'agisse d'informer le lectorat sur les réalités ethnique, sociale, géographique, culturelle ou historique, de seconder physiquement ou moralement la protagoniste, d'établir un parallèle entre le passé et le présent de l'héroïne, de servir de messenger, d'instaurer une ambiance spécifique, de mettre le personnage principal en garde contre l'amour, la passion, l'homme ou de tenter de la prévenir d'une situation pénible. Le roman investit ainsi les éléments de la nature de caractéristiques diverses qui s'intègrent à la construction du récit et participent du projet littéraire antillais d'appropriation du genre sentimental pour le mettre au diapason du lectorat antillais.

En effet, cette dimension participative de la nature n'est pas sans rappeler la visée éducative du roman sentimental antillais dans lequel le discours formateur signalé par Bettinotti effectue un déplacement vers un discours didactique portant entièrement sur les passions du cœur. Les récits

vont ainsi s'employer à faire comprendre à leur lectorat que l'amour n'a rien d'un rêve, même utile, que les couples seront toujours mal assortis à tel point que l'amour ne sera jamais qu'un jeu cruel où tous seront perdants. Et si la convention des paysages luxuriants persiste dans certains de ces textes, c'est pour mieux prévenir la lectrice / le lecteur contre les leurres : le paradis n'existe pas. Cyclones, tremblements de

terre et éruptions volcaniques peuvent survenir à tous moments et démolir les fragiles constructions humaines, comme les préjugés, violences et ambitions sociales et matérielles feront échouer tous les rêves d'amour des « doudous » et Sonson mal assortis.¹²⁷

Ce discours débouche ainsi sur l'ébauche des conduites appropriées à adopter. L'on peut donc considérer le roman sentimental antillais comme un texte qui, comme tant d'autres, s'inscrit dans une dynamique de réappropriation identitaire par la fonction qu'il confère aux invariants comme le scénario de base ou les personnages. Ces éléments ne servent donc plus seulement à faire avancer l'intrigue amoureuse mais favorisent également une démarche de réflexion pour le lectorat antillais. L'intrigue est recontextualisée dans un réel antillais. En plus de revisiter l'héritage du conte traditionnel, cette poétique du quotidien permet aussi d'intégrer les mises en garde et les critiques de réalités sociales qui sont partie intégrante du projet didactique antillais.

¹²⁷ Christiane Ndiaye, « Écrire l'amour en pays dominé. De quelques romans sentimentaux antillais écrits par des femmes », *Interculturel Francophonies*, « Regards sur la littérature antillaise », N°8, nov.-dec. 2005, p. 187.

Chapitre III

Le didactisme du roman sentimental antillais

1. Candeur Harlequin et tensions sentimentales antillaises

Nous avons démontré précédemment que le roman sentimental antillais se démarquait du roman Harlequin par une utilisation spécifique des invariants, notamment les personnages, et par un déplacement ou une réappropriation de l'exotisme. Nous tenterons, dans ce dernier chapitre, d'expliquer la visée didactique perceptible dans le roman sentimental antillais. Au contraire du roman sentimental canonique, qui évite généralement les sujets épineux de l'actualité, de la religion, de la sexualité et de la violence, le roman sentimental antillais puise dans ces mêmes sujets l'essentiel de son matériau pédagogique et devient, par le fait même, subversif.¹²⁸

Puisque l'intégration et la dissection des tabous sociaux se fait majoritairement par l'entremise de la relation houleuse entre l'héroïne et le personnage masculin, nous jugeons essentiel d'établir dès maintenant la différence d'interactions entre le couple du type Harlequin et celui du roman sentimental antillais.

¹²⁸ Notons toutefois que la maison Harlequin produit, depuis quelques années, un certain nombre de collections dont le contenu est plus audacieux. Pour de plus amples informations quant aux romans édités dans ces récentes collections, voir *La corrida de l'amour* de Julia Bettinotti.

Depuis les techniques de présentation jusqu'au portrait sémantique, les deux seuls et vrais protagonistes du roman Harlequin s'opposent : il est beau, elle est jolie ; il est riche, elle l'est moins ; il est expérimenté, elle est naïve ; elle est blonde, il est brun... Ou, dans les romans plus récents, elle est indépendante, il est possessif ; elle fuit le mariage, il le lui propose ; elle travaille à New-York, il est fermier au Texas... Aussi sèches soient-elles, les statistiques de la typologie des personnages principaux révèlent une constante : l'opposition inévitable qui donne forme au récit et qui unit, dans la 'complémentarité' ou dans un conflit perpétuel, plus profond, l'homme et la femme.¹²⁹

Le bonheur du couple du roman sentimental classique se heurte toujours aux différences fondamentales qui divisent l'homme et la femme et aux malentendus qui nourrissent l'intrigue, depuis Jane Austen jusqu'aux romans Harlequin. Or, ces disputes, loin de fragiliser la relation, la maintiennent vivante. En effet, l'issue du roman de type Harlequin est toujours heureuse ; les querelles du couple se terminent invariablement par une réconciliation annonciatrice d'un bonheur éternel. Cependant, dans le roman sentimental antillais, les frictions et les tensions qui régissent la vie des couples ne se dissipent pas et semblent bien réelles. Il ne s'agit plus de malentendus sinon ceux, tenaces, entretenus par la culture et la société. Ce sont, par ailleurs, les principaux éléments qui donnent lieu à des critiques et des remises en question. Ce regard sur la réalité antillaise pourrait, en soi, donner droit de cité au roman sentimental antillais au sein de la littérature dite sérieuse.

La typologie d'opposition, exposée par Bettinotti, existe également dans l'univers du roman sentimental antillais mais elle se décline selon la couleur de la

¹²⁹ Julia Bettinotti, *op. cit.*, p. 36.

peau, la classe sociale, le niveau d'éducation, les valeurs personnelles et les aspirations. Les différences qui opposent l'héroïne au personnage masculin dépassent celles du genre sentimental canonique, l'univers du « conflit perpétuel entre l'homme et la femme ». Elles servent, en effet, à souligner, à critiquer, à instruire, à mettre en garde et ne présentent pas seulement les différences génériques ; elles établissent aussi des corrélations avec le milieu socioculturel.

Il s'agirait donc [...] du rapport d'un individu à la culture dominante de sa société dont il assimile de plus les impératifs. Au fur et à mesure que l'individu grandit, les interventions se font plus implicites. On défend, on incite, on conseille, on propose des modèles et surtout on sanctionne.¹³⁰

Ces différences semblent mettre en lumière certains tabous qui demandent à être démontés. Ainsi, l'univers du roman sentimental antillais ne présente pas la vie du couple de la fiction sentimentale classique puisque les personnages s'écartent de l'image stéréotypée en étant, en fait, les représentants d'une société, d'une réalité, d'un tabou, d'une émancipation, etc. Pensons notamment à Sapotille dont le parcours semé d'embûches représente un vécu construit par la hiérarchie des castes. L'introduction puis la dénonciation de phénomènes sociaux se fait principalement par l'entremise du personnage féminin qui lève le voile sur la réalité suivante:

[...] l'ambiguïté de la 'femme des Tropiques' prise dans le regard de l'Autre comme un objet défini par avance en fonction de caractéristiques extérieures et dont on ne connaît pas la réalité. Femmes écrasées sous les clichés ; 'capiteuse, sensuelle, enfantine, gaie...' alors que tout en elle est angoisse et désordre. La femme antillaise, plus qu'une autre, a été victime de schématisations abusives. [...] Le contraste entre

¹³⁰ Maryse Condé, *La parole des femmes*, Paris, L'Harmattan, 1979, p. 8.

les descriptions extérieures et les conflits intérieurs a une signification plus large. C'est toute l'île qui est travestie en Paradis alors qu'elle abrite tant de passions et est le théâtre de tant de frustrations.¹³¹

Le personnage féminin devient, de ce fait, le vecteur par lequel sont exposés les éléments sociaux en voie de transformer la structure qui, depuis toujours, les circonscrit. Puisque la femme est l'un des principaux acteurs de sa communauté, il est par conséquent essentiel, tant pour son évolution personnelle que pour celle de la société, que ce par quoi elle est définie, s'actualise, se modernise.

2. Une esthétique du quotidien

Les romans du corpus sont, pour la vaste majorité, construits selon une esthétique réaliste du quotidien. Nous retrouvons, en effet, des éléments récurrents qui campent les récits dans le quotidien et assurent, par le fait même, un effet de réel par rapport aux foyers de son lectorat. Qu'il s'agisse du rituel du café que plusieurs des protagonistes effectuent régulièrement, du lavage auquel elles s'adonnent, certaines avec joie et d'autres avec fatalisme, des sessions de bavardages féminins, des descriptions de cases ou d'appartements souvent comparés à un nid d'amour, des préparatifs vestimentaires et cosmétiques auxquels les héroïnes doivent se livrer, ces scènes régissent et synchronisent, en quelque sorte, plusieurs instants du quotidien des femmes. L'intégration de ces moments dans le texte n'est donc pas fortuite. Il existe manifestement une volonté d'inclusion du lectorat qui, comme en témoignent

¹³¹ Maryse Condé, *ibid.*, p. 63.

aussi l'utilisation du journal intime et de la narration selon le point de vue de l'héroïne, favorise un sentiment d'appartenance, une complicité entre les protagonistes et le lectorat. En établissant ces parallèles, l'auteur s'assure non seulement de l'intérêt et de la compréhension du lectorat mais surtout de sa participation ou du moins d'une attitude de curiosité face aux éléments qui seront mis en relief dans le développement de l'intrigue. Cette complicité est primordiale à l'entreprise didactique du roman sentimental antillais.

Le récit est donc construit selon cette esthétique du quotidien. Les indices du réel jalonnent avec constance l'intrigue réduisant, du coup, le décalage entre l'imaginaire romanesque et la réalité du lectorat. Ainsi, Astrid, par exemple, héroïne du roman le *Venin de l'amour*, reproduit à plusieurs reprises le rituel du café pour son fiancé.

Veux-tu du café, je vais en préparer? Avait proposé Astrid en se levant. [...] Le café fumant répandait une odeur fort agréable dans la pièce. Karl écoutait Astrid et Gladez avec un sourire amusé. D'un trait, il avait bu le contenu de sa tasse [...] Elle posa sur la petite table basse le plateau chargé du petit déjeuner qu'elle apportait et s'avança vers son fiancé. La cafetière fumante répandait dans l'atmosphère une bonne odeur de café bien corsé. [...] Le jeune homme s'étira encore en tapotant son torse poilu. Sa peau bien dorée commençait à peler. Il alla s'asseoir à la table, humant l'odeur savoureuse des mangues tandis qu'Astrid allait chercher à la cuisine le café fumant et les toasts grillés.¹³²

En représentant ainsi les gestes du quotidien, et tout particulièrement ce rituel matinal du café, l'auteur démontre que l'héroïne est une fille ordinaire aux prises avec les

¹³² Evelyne Chalonec-Renouard, *op. cit.*, p.15-16, p. 22 et p. 36.

aléas du quotidien. Par conséquent, le lectorat peut non seulement s'identifier à ces femmes et partager leur réalité, mais surtout sympathiser avec elles, souffrir avec celles-ci, rire, pleurer et, à long terme, réfléchir aux obstacles qui freinent leur élan et rendent leur bonheur impossible. Puisque ces obstacles sont souvent d'ordre social, culturel ou politique, le lectorat se voit donc offrir l'occasion d'observer et, peut-être, de réévaluer lesdits obstacles en interrogeant les choix faits par les protagonistes et le résultat qui en découle.

3. Les personnages symboliques

L'identification du lectorat au personnage principal, par le biais d'une telle esthétique du quotidien, favorise, vraisemblablement, la réalisation du projet didactique. Or, la mise en scène d'un quotidien connu n'est pas le seul moyen permettant au lectorat de s'identifier aux personnages du récit et de se sentir interpellé par les péripéties de l'intrigue. En effet, le roman sentimental antillais introduit, en même temps, des personnages symboliques qui s'inspirent de ceux du conte et qui font office, en quelque sorte, de modèles culturels. Les contes traditionnels sont appris dès l'enfance, et leurs personnages renvoient au quotidien de manière symbolique, tant pour inspirer que pour prévenir le public.

Ces personnages peuvent être réels, fictifs, des mythes sociaux, des personnages légendaires, des dieux dans lesquels les hommes enferment leurs aspirations, des éléments, des fleuves, des forêts, des cataclysmes, des saisons, des animaux, des types sociaux.¹³³

¹³³ Jacques-Stephen Alexis, *op. cit.*, p. 97.

Certains des personnages des romans de notre corpus possèdent les qualités requises leur conférant des rôles symboliques. Pensons, notamment, à Télumée, héroïne emblématique de Simone Schwarz-Bart, qui est une figure de courage et de persévérance, à Denise Nolas, rivale rusée de Sapotille, sachant renverser toute situation à son avantage, à la doudou Cristalline dont l'optimisme ne se dément jamais, à Ivane, héroïne de *Bwa Bandé*, femme déterminée et ingénieuse, menant ses projets de front et jusqu'à leur dénouement, à Gabrielle, héroïne du roman enchâssé dans *Au village en temps longtemps*, dont la bonté aveugle ne pourra la préserver du malheur, à Toussine alias Reine Sans Nom, grand-mère de Télumée et femme Lougandor, tout en sagesse et en empathie dont la vie se répercute sur celle des villageois « [...] nous avons dit ce que fut la Reine, évoqué les moindres événements de sa vie, et [les villageois surent] exactement de quel poids elle avait pesé sur la terre, ici, à Fond-Zombi. »¹³⁴ Même si ces personnages n'existent que dans le roman, ils ont une identité sociale, bâtissent une famille, cherchent un travail dans lequel s'épanouir, ont des craintes, des aspirations, des obsessions, des droits et des devoirs, de sorte qu'ils représentent, pour le lectorat, un pendant d'eux-mêmes.

Ces personnages sont des figures identitaires dans la mesure où ils catalysent les espoirs ou les déceptions possiblement ressentis par le lectorat. Ils sont plus grands que nature, même s'ils ne revêtent pas la forme des figures exemplaires de la tradition orale tels les *Ti-Jean*, *compère Lapin* ou *Persillette*. Il s'agit là d'une forme contemporaine des personnages symboliques puisqu'ils suggèrent, de par le caractère

¹³⁴ Simone Schwarz-Bart, *op. cit.*, p. 180.

de leur conduite, de leurs actions et de leurs réactions, la voie à suivre et celle à éviter si l'on désire trouver la plénitude d'une vie heureuse.

Tous les personnages du conte ont leur correspondance en nous-mêmes. [...] C'est en nous-mêmes, et non dans des catégories sociales extérieures, qu'il faut chercher les correspondances, les qualités et les défauts des personnages. [...] Le conte est un miroir. Chacun doit s'y mirer et s'y retrouver. Il faut regarder en vous-mêmes. [...] La leçon du conte, c'est de vous chercher en vous-mêmes, et de vous trouver.¹³⁵

À la lumière de ces spécificités, nous postulons, par conséquent, que le roman sentimental antillais possède une esthétique distinctive qui s'élabore par l'entrelacement de ce réalisme du quotidien antillais et du symbolisme caractéristique des récits de la tradition orale. De ce fait, comme le mentionne Christiane Ndiaye : [...Le] texte conserve le mode didactique hérité des contes, faisant en sorte que le cheminement des personnages illustre les comportements à adopter ou à éviter »¹³⁶.

4. Les récits enchâssés

En effet, cet héritage de la tradition orale s'inscrit dans le roman sentimental antillais par le biais de personnages identitaires, de l'omniprésence de l'aïeule qui incarne la mémoire, mais aussi par les récits enchâssés lesquels n'ont pas seulement

¹³⁵ Propos cités par Hélène Heckmann dans les notes qui accompagnent : Amadou, Hampâté Bâ, *Kaïdara, récit initiatique peul* (préface et notes de Hélène Heckmann), Abidjan, EDICEF, 1985, p. 96-97.

¹³⁶ Christiane Ndiaye, « Écrire l'amour en pays dominé. De quelques romans sentimentaux antillais écrits par des femmes », *Interculturel Francophonies*, « Regards sur la littérature antillaise », N°8 nov.-dec. 2005, p. 14.

la fonction de légitimer le roman en le rendant instructif. Les récits enchâssés inscrivent certaines modalités du conte dans le roman sentimental antillais dans la mesure où ils rappellent la transmission orale et diverses conventions du récit traditionnel. Si la narration de ces récits contribue fréquemment à instruire l'héroïne sur un fait historique du passé, elle explique, de plus, la personnalité d'un des actants en s'attardant sur l'enfance, les épreuves et les succès de celui-ci, rappelant, par son organisation narrative, les contes initiatiques dans lesquels le héros doit surmonter maints obstacles pour atteindre l'objet de sa quête.

Nous retrouvons, dans le roman *Bwa Bandé*, par exemple, ce type de récit enchâssé dans lequel la vie d'Armand Rouvier-Dulac est racontée au fil des récits mémoriels, permettant ainsi au lecteur de comprendre le cheminement et surtout la chute de ce personnage.

Et maintenant, si vous me racontiez ce que vous savez sur mon père en commençant par le début? Marion Varlay se mit à raconter. [...] Muriel hésitait. Et, brusquement, le passé si longtemps refoulé la submergea, grande vague noire et mauvaise. Son souffle s'accéléra. D'une voix hachée, elle se mit à raconter. [...] Mains derrière la nuque, Serge réfléchissait. Il pensait à son enfance, à son passé de petit Blanc à la Martinique. Il pensait à sa première rencontre avec Armand Rouvier-Dulac.¹³⁷

Ces récits transforment l'héroïne et le lecteur en une cour captivée par les contes traditionnels et soutiennent la cadence de la narration, insufflent un rythme vital dont la fonction est double : entretenir l'intérêt et la curiosité du lecteur pour les personnages et les péripéties en créant une tension narrative, mais aussi maintenir

¹³⁷ Marie-Reine de Jaham, *op. cit.*, pp. 40,123,147.

vivant le récit traditionnel en insérant dans le roman ses techniques de théâtralisation. Est-ce une forme d'hommage à la tradition orale ? Nous supposons qu'il s'agit d'une tentative d'actualiser le conte, ou du moins, de réinvestir le rôle de la tradition orale au sein de la littérature antillaise.

Certains personnages trouvent une sorte de réconfort dans la revitalisation du passé. Ils y puisent un savoir et une sagesse d'antan qu'ils peuvent, toutefois, accorder à la nouvelle réalité. D'autres maintiennent vivantes les croyances de jadis dans l'espoir de trouver un sens à leur existence :

[Le] passé. Les jeunes déplorent d'en ignorer le visage. Elles souhaitent savoir comment vivaient leurs grands-mères... se plonger dans l'atmosphère de l'enfance, de l'adolescence de leurs parents. [...] Et ta mère à toi, au parler si prodigieusement riche en proverbes, en récits de toutes sortes, elle ne t'a pas conté que des légendes? Elle qui avait un si extraordinaire répertoire de chansons populaires [...]. Tu dois en savoir, des histoires sur les deux ou trois générations précédentes! [...] Par souci de se familiariser avec les mœurs des aînés. Pour se mieux comprendre, peut-être? ¹³⁸

Les récits enchâssés de même que les personnages symboliques participent au maintien de la cohésion sociale : les premiers pouvant recréer la dynamique des veillées de contes en investissant le roman de la vitalité de ses rassemblements quotidiens et les deuxièmes en étant emblématiques d'une génération, sorte de porte-parole d'une collectivité. « [...] la littérature antillaise s'est toujours voulue

¹³⁸ Marie-Magdeleine Carbet, *Au village en temps longtemps*, op. cit., pp. 36-37.

l'expression d'une communauté. Écrire se veut un acte collectif. Même quand il dit "Je" l'écrivain antillais est censé dire "Nous". »¹³⁹

Il apparaît ainsi que les récits à l'étude peuvent contribuer à la revitalisation sociale ou à l'affirmation identitaire dans la mesure où ils traitent, dans un décor antillais, des Antilles en relation avec elles-mêmes mais aussi avec l'étranger, l'Autre. Ce sont des récits qui ne font pas table rase du passé mais qui ne le mythifient pas non plus. La charge émotive du passé antillais est encore palpable aujourd'hui et constitue toujours un poids certain. Les références à l'époque esclavagiste sont, dans plusieurs cas, empreintes de violence et expriment une incompréhension face à de tels gestes. « Tu vois, ajoutait-elle avec un petit rire léger, dissipant, ce qui m'a toujours tracassée, dans la vie, c'est l'esclavage, le temps où les boucauts de viande avariée avaient plus de valeur que nous autres, j'ai beau y réfléchir, je ne comprends pas... »¹⁴⁰. Nous croyons que les références à cette époque, de même que celle du colonialisme, au sein des intrigues romanesques constituent une forme de catharsis collective offrant un exutoire aux douleurs, aux ressentiments et à l'amertume subsistants dans la société antillaise :

Dans toute société, dans toute collectivité, existe, doit exister un canal, une porte de sortie par où les énergies accumulées sous forme d'agressivité, puissent être libérées. C'est ce à quoi tendent les jeux dans les Institutions d'enfants, les psychodrames dans les cures collectives et, d'une façon plus générale, les hebdomadaires illustrés pour les jeunes, –chaque

¹³⁹ Maryse Condé et Madeleine Cottenet-Hage, *Penser la créolité*, Paris, Éd. Karthala, 1995, p. 309.

¹⁴⁰ Simone Schwarz-Bart, *op. cit.*, p. 190.

type de société exigeant, naturellement, une forme de catharsis déterminée. »¹⁴¹

Le roman sentimental antillais semble bien constituer une telle soupape propice à l'évacuation de frustrations. Ne traite-t-il pas des tabous sociaux tels la violence subie par les femmes, l'alcoolisme, la castratrice hiérarchisation des classes sociales et des couleurs de peau ? Les intrigues ne sont-elles pas des contes de fées « renversés » dont le dénouement se lit comme une leçon de vie?

5. La spiritualité antillaise

Dans un souci d'effet de réel, le roman sentimental antillais se doit de préserver la crédibilité des parallèles créés entre la vie des héroïnes et celle du lectorat. Comme mentionné ci-haut, ces tentatives d'intégration de la réalité passent par l'inscription de faits quotidiens, tel le rituel de café et le bavardage entre femmes. De plus, toujours dans un souci de vraisemblance, le roman sentimental antillais ne manque pas d'évoquer la dualité spirituelle. En effet, nous recensons dans les récits, en plus des multiples références à la religion catholique, de nombreuses allusions au quimbois et à d'autres croyances héritées de l'Afrique.

Qu'il s'agisse de souvenirs, d'interventions ponctuelles, de derniers recours, d'accomplissement de menaces ou de promesses, cette spiritualité antillaise est partie intégrante des récits. « Bien que très chrétiennement baptisé, Toussaint, [...] gardait vivants les souvenirs de sa religion maternelle. [...] Des heures durant il nous gardait

¹⁴¹ Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Éd. du Seuil, 1952, pp. 118-119.

en haleine. [...] Fantômes, zombies, ‘soucliens’, ‘gens-gagés’ menaient dans la nuit leur ronde mystérieuse. »¹⁴² Pour s’assurer de l’amour et de la fidélité d’un homme, les personnages ont souvent recours au « [...] Père Quimbois. C’est un bonhomme qui vend des remèdes et des maléfices. Il enseigne quelles herbes il faut brûler dans les *couys* pour attendrir les garçons. [...] On glisse dans une bouteille un *z’anoli-marré* le cœur transpercé d’une flèche. On cache le précieux fétiche sous l’oreiller du coupable et l’on se signe trois fois à l’envers ». ¹⁴³ Pour se venger d’un infidèle ou d’un ennemi, l’héroïne trouve une oreille attentive et des conseils auprès d’une prêtresse.

Mama Love, restauratrice en vogue, femme d’affaires respectée, était aussi une prêtresse vaudou. Le pire malfrat n’aurait pas osé s’aventurer dans la vieille demeure délabrée face au cimetière. C’est là qu’elle préparait ses quimbois, [...]. Là qu’on venait la voir en secret pour demander la fortune, la vengeance ou l’amour. [...] Sur les murs s’étaient des images pieuses : le Sacré-Cœur vêtu de rouge et blanc indiquant d’une main son cœur saignant; sainte Thérèse et son bouquet de roses; la Vierge et l’Enfant Jésus dans leur robe d’or. Partout, des étagères surchargées de fioles. Des bocaux où baignaient des formes biscornues. Des paquets d’herbes. Des gousses d’ail. Des poupées confectionnées avec des bouts de bois et des morceaux d’étoupe. ¹⁴⁴

La spiritualité antillaise opère une conciliation entre croyances vaudou et christianisme qui remonte aux temps de la colonisation et de l’esclavagisme. Le roman sentimental n’a d’autre choix que de tenir compte de ce syncrétisme s’il veut

¹⁴² Marie-Magdeleine Carbet, *Au péril de ta joie*, p. 107.

¹⁴³ Thérèse Herpin, *op. cit.*, pp. 97-98.

¹⁴⁴ Marie-Reine de Jaham, *op. cit.*, pp. 46-47-48.

évoquer avec justesse la réalité antillaise et par le fait même, s'assurer d'une complicité et surtout d'une réceptivité auprès de son lectorat.

Nous remarquons qu'il existe un échange perpétuel entre les valeurs empruntées à la religion catholique et celles provenant de la tradition africaine et conservées par les Antillais. La spiritualité antillaise résulte donc de la « [...] coexistence de divers éléments empruntés à la religion, à la magie, bref, à des modes distincts d'interprétation du monde. »¹⁴⁵ Cette profonde dualité dans les croyances et la religion participe à l'appréhension de la vie, de ses angoisses et de ses joies. Si le quimbois crée parfois un certain exotisme dans le texte en produisant une représentation folklorique des Antilles, il démontre surtout la permanence de ces croyances dans la réalité antillaise. Ainsi, puisque la religion catholique et les croyances traditionnelles ont encore de l'importance dans le quotidien antillais, le roman sentimental antillais se doit, pour demeurer en symbiose avec son lectorat, d'accorder à ce syncrétisme religieux la place qui lui revient.

6. La femme antillaise

6.1 Statut historique de la femme antillaise

Nous avons évoqué, auparavant, le portrait tant physique que psychologique du personnage féminin dans le roman sentimental antillais en comparaison avec l'héroïne du roman Harlequin. Les nombreuses différences recensées nous permettent

¹⁴⁵ Maryse Condé, *op. cit.*, p. 57.

de supposer que les caractéristiques spécifiques de la personnalité et de l'existence de l'héroïne des romans sentimentaux antillais tendent vers une signification plus large que la simple originalité romanesque. Nous constatons, de plus, une inégalité quantitative entre les personnages féminins et masculins. La quasi absence des personnages masculins sous-entend implicitement un décalage ou une déresponsabilisation de la gente masculine en ce qui concerne certains aspects du quotidien antillais et délègue, du même coup, devoirs et responsabilités à l'héroïne. « Le personnage féminin est d'autant plus décisif que les personnages masculins sont inconsistants ou sans envergure. »¹⁴⁶ La position de la femme dans le récit n'en est que plus déterminante.

L'histoire de la femme aux Antilles est révélatrice des défis constants qui, encore aujourd'hui, font partie de son quotidien, lui faisant craindre sans cesse un retour en arrière. Puisque la femme est l'une des dernières à profiter du progrès aux Antilles, elle se retrouve fréquemment responsable de la transmission des valeurs ancestrales et est accablée par le gouffre qui la sépare de l'ère moderne. Longtemps la femme n'a eu accès qu'à une éducation se limitant à la bonne tenue d'une maison.

Tout ce qui touche à la femme noire est l'objet de controverse. L'Occident s'est horrifié de sa sujétion à l'homme [...]. À l'opposé, une école d'Africains n'a cessé de célébrer la place considérable qu'elle occupait dans les sociétés traditionnelles, [...] l'introduction de l'école européenne, française comme anglaise, a porté un coup fatal à cette 'civilisation de femmes' [...]. Comme dans un premier temps, cette école était réservée aux garçons, elle a introduit plus qu'un fossé entre 'lettrés' et

¹⁴⁶ Ange-Séverin Malanda, *Passages II, – Histoire et pouvoir dans la littérature antillano-guyanaise*, Paris, Éd. du Citef, 2002, p. 65.

‘illettrées’, une division radicale entre les deux sexes. Très vite, les femmes moins instruites ont été considérées comme des freins à la nécessaire ascension sociale tandis que s’imposaient des idéaux auxquels d’abord elles ne pouvaient s’identifier. De façon contradictoire, on lui demande de rester la détentrice des valeurs traditionnelles et de représenter le rempart contre l’angoissante montée du modernisme alors que la société tout entière est engagée dans la course au progrès. Quand elle cède au vertige général, ce qui est fréquent, on l’accable.¹⁴⁷

La femme se retrouve alors coincée entre l’arbre et l’écorce, entre le caractère conservateur de son rôle traditionnel et la nécessité de s’engager dans la voie moderne, ce qui lui vaut parfois l’étiquette de traîtresse ou de faible. Cette posture impossible expliquerait peut-être l’intérêt des auteurs à écrire sur la femme et à l’inscrire comme dépositaire d’un passé qu’elle s’efforce de hisser dans la modernité.

Cette position inconfortable l’oblige à aller de l’avant, à ruser, à se solidariser, et surtout, à réévaluer les normes et les préconçus. Nous avons mentionné que la majorité de nos héroïnes sont des femmes ayant subi de sévères sévices tant physiques que moraux. Si certaines n’ont pas trouvé *l’oasis* d’un amour heureux, aucune d’entre elles n’a abandonné, ne s’est laissé aller au désespoir. La femme antillaise est plurielle; elle ploie sous une forte tradition qui freine son allant, doublée d’un infatigable essor intérieur. Un proverbe antillais la célèbre d’ailleurs ainsi : « ‘Fem-n cé chataign, n’hom-n cé fouyapin’, c’est-à-dire ‘La femme, c’est une châtaigne, l’homme c’est un fruit à pain.’ »¹⁴⁸ Le châtaignier et l’arbre qui porte le fruit à pain se ressemblent tant par leur feuillage que par l’aspect de leurs fruits. Or, à

¹⁴⁷ Maryse Condé, *op. cit.*, p. 3.

¹⁴⁸ Maryse Condé, *ibid.*, p. 4.

maturité, le châtaignier donne des fruits à l'écorce dure qui se conservent longtemps, tandis que le fruit à pain mûr se répand en une poudre blanche et fétide. Ce proverbe de la tradition populaire souligne ainsi la capacité de résistance de la femme, son aptitude à rebondir face au malheur, à survivre, mieux qu'un homme, aux épreuves de la vie.

Les protagonistes des romans à l'étude sont, en quelque sorte, des châtaignes, des combattantes, voire des survivantes. Elles détiennent, par ailleurs, cette énergie vitale héritée de leurs ancêtres. Il existe en effet, dans l'histoire antillaise, l'exemple de quelques héroïnes dont on tait trop souvent le nom et l'influence. Pensons notamment à la Mulâtresse-Solitude, qui s'est fait connaître en Guadeloupe, ou à la marronne jamaïcaine Nanny of the Maroons. Ces deux femmes ont joué un rôle déterminant dans la lutte pour l'abolition de l'esclavage. Elles ont rallié les troupes, encouragé les leurs à non seulement exiger la liberté et le respect de leur nature humaine, mais à l'imposer. Ces femmes que les récits légendaires ont transformées en personnages mythiques courageux ont une descendance. De leurs voix, l'écho se fait encore entendre aujourd'hui par le biais des récits, tant oraux qu'écrits. Et leur élan se répercute dans la fougue et l'impulsion des héroïnes des récits à l'étude, leur conférant à la fois le rôle de leader mais aussi celui de dépositaire des traditions. De ce fait, elles participent non seulement à leur propre quête identitaire mais aussi à la construction identitaire sociale. Voilà pourquoi leur trajectoire individuelle rejoint celle de la collectivité en s'inscrivant dans un discours didactique ciblant les passions

du cœur. Les femmes ne sont plus uniquement des matrices, elles sont des modèles dont on s'inspire.

6.2 Fonction didactique du personnage féminin

Le projet éducatif romanesque vise, à travers la mise en scène des passions, des polémiques et des confrontations au sein du couple, à démythifier non seulement l'amour mais également l'homme. Il démontre, de plus, que les ressources utiles à la femme se trouvent bien souvent en elle.

Quelquefois, [...] une tristesse soudaine m'envahissait et j'avais soif d'un éclat de rire [...] ces jours-là je me mettais à chanter, tout en faisant mon travail, et mon cœur se desserrait car derrière une peine, il y a une autre peine, c'étaient là les paroles de grand-mère [...] le cheval ne doit pas te conduire, ma fille, c'est toi qui dois conduire le cheval, [...] et je faisais mon ouvrage en chantant, et lorsque je chantais je coupais ma peine, je hachais ma peine, et ma peine tombait dans la chanson, et je conduisais mon cheval.¹⁴⁹

Le personnage de Télumée confirme l'importance pour la femme de s'écouter, de se faire confiance, de puiser sa force à même son esprit et surtout, de prendre le contrôle de sa vie. Cette question du contrôle est au cœur du projet éducatif puisqu'en démythifiant le pouvoir de l'homme et de l'amour, l'héroïne s'en libère graduellement. Alors s'entrevoit pour elle la possibilité et bientôt la nécessité de prendre le contrôle, « de conduire le cheval ».

La difficulté de cette prise de contrôle se traduit par la mise en scène d'une héroïne qui ne s'appartient jamais réellement et dont le dénouement du parcours sert

¹⁴⁹ Simone Schwarz-Bart, *op. cit.*, p. 92.

de mise en garde pour le lectorat. Elle est toujours le bien d'autrui, qu'il s'agisse de l'homme, de la religion, du devoir familial, etc. Ainsi, nous avons recensé, dans le corpus, plusieurs qualificatifs qui tendent à réduire la femme tantôt à un objet, un animal ou un enfant, tantôt à une possession ou une tentation, démontrant par le fait même, qu'elle se retrouve fréquemment dans une dynamique de dépersonnalisation. En voici un bref échantillonnage sérié selon les stéréotypes les plus répandus. Il y a la femme-flore ou la femme-faune, qualifiée de volage et de superficielle, de fragile et de soumise : « Peut-être, envie-t-il la mulâtresse de n'être rien du tout, qu'un simple animal en liberté »¹⁵⁰, « Légère, semblable à l'oiseau-colibri, elle gazouille dans son jargon d'enfant »¹⁵¹, « des mimiques et des câlineries de chatte »¹⁵², « Elle était comme un petit animal fragile »¹⁵³. La femme, présentée comme étant obéissante et quémandant les attentions de l'homme, se satisfait de peu, un fruit, une caresse, un regard, etc. Dans une symbolique analogue, il y a la femme-enfant qui semble désespérée lorsque loin de l'homme protecteur. Elle minaude, s'inquiète et fait du chantage ou des promesses pour s'assurer la fidélité de l'homme : « La doudou, tour à tour ronronnante et pleurnichante, s'écrie : — Aïe! aïe! tu vas me quitter comme un ingrat. Emmène-moi, cher cœur. Ma tante te donnera un bon manger, un *mignancousouche*, des bananes frites, tout ce que tu voudras. »¹⁵⁴

¹⁵⁰ Thérèse Herpin, *op. cit.*, p. 7.

¹⁵¹ Thérèse Herpin, *idem*, p. 238.

¹⁵² Kiki Marie-Sainte, *op. cit.*, p. 28.

¹⁵³ Évelyne Chalonec-Renouard, *op. cit.*, p. 92.

¹⁵⁴ Michèle Lacroisil, *op. cit.*, p. 47.

Le thème de la dépersonnalisation de la femme, que traduisent tant l'attitude de l'homme que celle de l'employeur, passe aussi par la réification de celle-ci. « Mon rire s'élevait en notes plus aiguës, et les invités eux-mêmes s'en apercevaient, disaient à Mme Desaraigne, tandis que je servais le punch : — Vous avez l'art de vous entourer de beaux objets... comment donc les dénicher-vous? »¹⁵⁵ L'évolution des personnages féminins de notre corpus est donc fréquemment limitée par leur situation sociale ainsi que par les besoins et les standards imposés par l'Autre. Elle sera un bien matériel, un service, une poupée exotique, un ornement que l'homme aime promener à son bras, elle se fera d'ailleurs parfois acheter : « Il endossa son habit et s'en fut quérir une épouse »¹⁵⁶, mais les plus téméraires refuseront la transaction : « Il avait à la main une robe de soie qu'il me jeta en souriant, comme si la chose eut été convenue entre nous [...] une robe ne te suffit donc pas?...veux-tu une chaîne en or ou une paire d'anneaux?... »¹⁵⁷. La femme devenue objet ou marchandise attise les passions et fait monter les enchères. « Tu me prends pour un idiot? Il y a quelqu'un qui tourne autour de toi. Tu m'appartiens, Sapotille. Bon Dieu, je vais trouver le moyen de t'en persuader! »¹⁵⁸ Celles qui ne sont pas réduites au rang rudimentaire de l'objet sont dépeintes comme frivoles, obnubilées par le désir incontrôlable de consommer. « Elle voulut satisfaire le désir qu'elle éprouvait chaque fois qu'elle était ennuyée. En effet, le fait de s'offrir un bijou, un vêtement ou une simple nouveauté

¹⁵⁵ Simone Schwarz-Bart, *op. cit.*, p. 109.

¹⁵⁶ Thérèse Herpin, *op. cit.*, p. 63.

¹⁵⁷ Simone Schwarz-Bart, *op. cit.*, p. 110-111.

¹⁵⁸ Michèle Lacrosil, *op. cit.*, p. 213.

pour elle ou son intérieur, la réconfortait. »¹⁵⁹ Cette propension à une consommation à l'aveuglette témoigne d'un sentiment de confusion quant à la manière de satisfaire le besoin de se construire, de se connaître et témoigne également d'une préparation à l'émancipation de l'héroïne.

À défaut de trouver le collier-chou, le foulard, l'escapade rêvée ou la maison idéale qui saura plaire à la femme convoitée, l'homme fera d'elle son obsession. De ce fait, la femme qui se refuse, tant physiquement que psychologiquement, devient une tentation irrésistible, une provocation, un piège pour « l'honnête homme », voire une pécheresse accusée de le détourner du droit chemin.

– C'est toi qui as voulu que je devienne un pilier de cabaret parce que tu m'as rendu la vie insupportable. Tu t'es éloignée de moi [...]. Un autre que moi t'aurait tenu tête et t'aurait brutalisée.¹⁶⁰

Ces différentes mises en scène démontrent que le personnage féminin, de moins en moins innocent, n'est plus dupe et dénonce le comportement du personnage masculin trop souvent excusé par une société encore régie par des conventions passéistes. Le personnage masculin critique ces femmes par qui, selon lui, le mal arrive et se propage; il renie ces filles qui refusent la dynamique sociale dans laquelle elles n'ont d'autres rôles que celui d'épouse ou de mère. Constatant que l'héroïne se dérobe, le personnage masculin cherche en vain un moyen de la maîtriser : « Cela signifie que c'est à moi de partir en guerre et de faire voir à Médélices que je suis le maître et que je pourrai la mater. L'homme commande et la femme doit obéir. Il faut que ça

¹⁵⁹ Evelyne Chalonec-Renouard, *op. cit.*, p. 70.

¹⁶⁰ Irmine Romanette, *op. cit.*, p. 227.

change, vous m'entendez bien!»¹⁶¹ Le personnage féminin est donc un objet de conquête. S'il se rebiffe contre la soumission ou contre les rôles imposés, s'il clame un désir d'autonomie, il s'attire principalement insultes et réprimandes mais aussi aide et compassion démontrant, par le fait même, que cette voie est, en bout de ligne, fructueuse.

Le roman sentimental antillais, qui développe des intrigues ayant pour moteur les maux et dissemblances gouvernant le couple, ne cherche pourtant pas à stigmatiser l'homme ni le rendre coupable de tous les malheurs de la protagoniste.

Il s'agit beaucoup plus d'une dénonciation subtile de la condition des rapports homme/femme, d'une réflexion sur leurs difficultés ou leur dégradation. [... Cette] littérature féminine a un contenu social qui dépasse le propos apparemment anecdotique de tel ou tel écrivain. Elle se situe au cœur des préoccupations de l'ensemble de la société.¹⁶²

En mettant en scène des personnages féminins évoluant dans les contraintes et accablés de stéréotypes connus de son lectorat, le roman sentimental antillais ouvre la voie aux questionnements desdites restrictions freinant l'essor de la protagoniste. Il ne s'agit donc pas de blâmer l'homme pour son machisme ou la femme pour sa soumission, mais plutôt de souligner tant les rapports conflictuels que leurs origines qui ralentissent tous deux l'épanouissement des protagonistes et celui de la société dans laquelle ils évoluent.

¹⁶¹ Irmine Romanette, *ibid.*, p.168.

¹⁶² Maryse Condé, *op. cit.*, p.39.

7. Une littérature de mises en garde

À la manière du roman d'éducation sentimentale, le roman sentimental antillais profite de sa tribune pour évoquer certains comportements sociaux jugés inopportuns et pour mettre en garde son lectorat contre les affres de l'amour, de la passion, des hommes, du mariage et d'une sexualité débridée. Cette récurrence nous permet de croire que le roman sentimental antillais se distingue du genre sentimental canonique en pratiquant une littérature de mises en garde, de *Femmes, méfiez-vous de...* Le fonctionnement de ce discours didactique a été développé, entre autres, dans « Écrire l'amour en pays dominé », analyse dans laquelle l'auteur dévoile certains des rouages romanesques servant le propos didactique des récits et révélant « la mise en place d'un discours édifiant qui veille à "l'éducation sentimentale" du public »¹⁶³. En créant des situations socialement antillaises dans lesquelles les femmes sont susceptibles de se reconnaître, il devient possible pour le roman sentimental antillais de se positionner par rapport aux choix faits par les protagonistes quant à leurs libertés, leurs droits et leurs devoirs. En traitant de thèmes allant au-delà de la simple anecdote, le roman véhicule un propos ayant une résonance éducative puisque collective. De ce fait, un bon nombre de mises en garde sont intégrées à même l'intrigue et ont un impact profond sur son dénouement.

La mise en garde contre l'amour est de loin la plus répandue. Si diverses soient-elles, les voies empruntées pour traiter de ce sujet semblent toutes aboutir à la même conclusion : l'amour passionnel entraîne la perte de contrôle puis,

¹⁶³ Christiane Ndiaye, *op. cit.*, p. 22.

invariablement, la perte de soi. « Si tu suis l'amour, tu vivras en damnée, car s'il donne des joies bien éphémères, il fait des blessures cruelles pour toujours. »¹⁶⁴ Pour Muriel, la mère d'Astrid, les passions de l'amour la conduisent sur la pente glissante d'une relation prohibée avec son gendre, Karl. « Ils n'étaient pas responsables de ce qui leur arrivait. C'était inévitable et, seul leur cœur était coupable. [...] Elle] se sentit complètement perdue et elle s'exprimait avec difficulté.»¹⁶⁵ Muriel, qui s'éprend de son gendre, doit choisir entre une passion qui lui semble être une renaissance après tant d'années de deuil et le bonheur de sa fille. Au terme de nombreuses nuits tourmentées pendant lesquelles elle réalise l'ampleur de la catastrophe, Muriel prend la décision de mettre fin à sa relation scandaleuse avec Karl. Le roman démontre ainsi les problèmes se présentant à celles qui s'enhardissent dans le mauvais chemin. Quant à Ivane, la jeune intellectuelle du roman *Bwa Bandé*, la passion lui fait perdre jusqu'à son identité et ses repères : « Sa vie coulait entre les doigts de Richard. [...] J'ai essayé de lui résister, mais je ne peux pas. Il fait de moi ce qu'il veut. ».¹⁶⁶ Ce roman expose une femme, pourtant indépendante et réfléchie, perdue dans une relation passionnelle et destructrice, entraînée par des choix insensés dans une déchéance certaine. « Relevant la tête, elle étouffa un cri : une femme la contemplait fixement, une femme vêtue de rouge, les cheveux en désordre, le teint blafard, les prunelles fiévreuses. Saisie, elle reconnut son propre reflet dans le miroir de la coiffeuse. »¹⁶⁷

¹⁶⁴ Irmine Romanette, *ibid.*, p. 185.

¹⁶⁵ Evelyne Chalonec-Renouard, *op. cit.*, pp. 85-86, 91.

¹⁶⁶ Marie-Reine de Jaham, *op. cit.*, pp. 303, 275.

¹⁶⁷ *Ibid.*, pp. 317-318.

Ainsi, l'amour passionnel entraîne non seulement une métamorphose morbide mais est aussi associé à une drogue dont il est difficile de se libérer.

À travers le récit, le personnage féminin est maintes fois mis en garde contre les dangers de l'amour. Les avertissements proviennent tous de femmes ayant un rôle dont l'importance est variable : la grand-mère, la mère, une voisine ou une amie. La pertinence de leur conseil n'a d'égal que leur expérience dans le domaine amoureux. « Ah! petite fille, ne sais-tu pas qu'il y a des baisers de charité? On en donne un, puis deux, puis trois et l'on s'en va. »¹⁶⁸ Lorsque la protagoniste succombe à l'amour, elle se perd dans le désir de l'autre et fait fi de ses propres besoins et aspirations. Elle perd pied dans ce qui semble être, à priori, un rêve enfin devenu réalité. Or l'amour dont l'homme est le représentant se solde toujours par un échec ou une déception. Les insinuations d'une caste pour l'un, les traumatismes du passé pour l'autre, la perte d'un emploi ou la cupidité seront autant d'excuses fournies par les personnages masculins pour décevoir et avilir l'héroïne. Les conseils atteignent leur cible trop tard et l'héroïne finit par regretter cet instant d'égarement qu'elle paie chèrement soit par le poids de la culpabilité ou de l'humiliation cuisante, soit par la mort de l'amoureux, soit par l'obligation d'élever seule son enfant, soit par la répudiation de sa famille ou par la nécessité de fuir définitivement ou temporairement : « [...] j'ai l'impression d'échapper à un danger, de m'échapper. [...] J'ai vingt-six ans, je m'en vais [...] »¹⁶⁹, dira Sapotille sur le quai du navire en voyant disparaître au loin son pays natal et tous

¹⁶⁸ Thérèse Herpin, *op. cit.*, p. 99.

¹⁶⁹ Michèle Lacrosil, *op. cit.*, p. 9.

ses tourments amoureux. Le dénouement malheureux de la relation amoureuse ne s'explique donc plus uniquement par la race ni la caste du personnage masculin. Qu'il soit blanc ou noir, riche ou pauvre, la présence de l'homme dans la vie de l'héroïne semble être délétère; elle y perdra le respect des autres et plus important encore, le respect d'elle-même. Les récits tendent tous vers un même message : femmes, méfiez-vous de l'amour car il vous perdra.

Ceci dit, certains romans modifient leur mise en garde. En effet, l'héroïne est surtout perdante si elle s'égare dans un amour unique ou un amour passionnel avec un homme charmeur et égoïste. Or, si la protagoniste s'investit dans un amour universel, car maternel ou reconnu par la religion, elle pourra se permettre d'imaginer un avenir heureux. Pensons notamment à Cécile, l'héroïne de *L'Antillaise à l'amour double*, ou Fanny, la protagoniste du roman *Au péril de ta joie*, qui légitiment leur union par la bénédiction d'une mère supérieure ou par la confession de péchés. Les héroïnes qui ne font pas acte de foi et celles qui se laissent embobiner par un beau scélérat ne connaîtront pas le bonheur, pas même une esquisse de félicité suggérée entre les lignes. Pour l'héroïne repentie, pour celle qui a expié la faute de la candeur, le bonheur s'esquisse à l'horizon. « Je te souhaite d'être heureuse avec l'homme qui t'aime. »¹⁷⁰ Toutefois, pour celles qui dévoient pour un homme de mœurs légères, l'amour demeure impossible. Ce bonheur inaccessible est-il synonyme du lot de responsabilités qui pèse sur la femme et du travail d'émancipation qu'il lui reste encore à faire? Certains romans abondent en ce sens. Ils semblent suggérer que la vie

¹⁷⁰ Marie-Reine de Jaham, *op. cit.*, p. 344.

n'est pas un roman d'amour, que le rêve et les fantaisies ne sont que leurres et supercheries et que le malheur se greffe invariablement au bonheur. « [Je] croyais qu'au moins une fois tout se passerait bien, et qu'il y aurait une vie de femme aussi légère et claire que coton blanc [...]. »¹⁷¹ Le verdict du roman sentimental antillais est impitoyable et offre une même sentence pour toutes : femmes, méfiez-vous de l'amour passionnel, vous y perdrez votre âme.

Dans l'optique d'avertir les femmes d'un dérapage potentiel, l'intrigue romanesque tend à représenter les relations amoureuses qui dégradent la qualité de vie de celles qui s'y laissent prendre. Ces mises en garde s'étendent parfois à la sexualité lorsque celle-ci est extraconjugale, débridée ou pratiquée hors mariage. Les personnages féminins qui se permettent l'adultère sont dépeints comme viles, déséquilibrés voire même menaçants pour l'harmonie d'une communauté. Pensons notamment à Laetitia, dans le roman de Schwarz-Bart, femme volage, fleur fanée, dont les manigances empoisonnent le cœur d'Élie, le mari de Télumée. Cette femme, prisonnière de ses désirs, erre d'un homme à l'autre, insatiable et surtout insatisfaite de sa vie et incapable de se fixer, ne serait-ce que dans une relation ou en un lieu, condamnée à l'errance par son ardeur charnelle. Pensons aussi aux sœurs Rouvier-Dulac, chez de Jaham, s'entredéchirant pour l'amour d'un homme, Richard, qui se joue d'elles. Ces deux femmes expriment une sexualité qui est à priori saine. Or elles succombent physiquement à un homme qui use de leur liberté sexuelle pour les avilir.

¹⁷¹ Schwarz-Bart, *op. cit.*, p. 162.

L'intrigue de *Bwa Bandé* présente, entre autres choses, les dangers d'une sexualité qui verse dans la perversion et dans l'annihilation identitaire:

Pour te faire pardonner, tu vas devoir te montrer très soumise. Il saisit la tête bouclée. Alors Ivane cessa de lutter. Éperdue, frémissante, elle se laissa faire sans résistance, dans une agonie de honte et de plaisir. Jamais elle ne s'était sentie aussi souillée, aussi comblée. [...] Elle brûlait de plonger dans l'abîme vertigineux où il l'entraînait. Descendre, descendre encore, se dissoudre au sein des ténèbres. Le mal est la racine du plaisir, n'était-ce pas ce [que Richard] avait dit.¹⁷²

Les intrigues romanesques antillaises visent donc à mettre en garde contre les violences physiques de même que les abus psychologiques qui sont catalysés dans un acte sexuel imposé. En effet, la protagoniste qui subit ses désirs ou ceux de l'homme semble se désintégrer, se faner. De maître de sa vie, elle en devient témoin. Sous la brutalité sexuelle de l'homme, elle se décompose et perd son intégrité. « Sapotille, n'essaie pas de refuser quand je demande, ni de me repousser quand je te veux. [...] Ce n'était pas le moment de le mécontenter! Je dis très vite : —Je t'obéirai, bien sûr. [...] —Enlève ta robe, Sapotille. Tout de suite. Est-ce que tu attends que je me fâche? »¹⁷³ Lorsque Sapotille succombe à Patrice, elle oublie ses besoins et ses aspirations. Elle se donne consciemment à un homme mû par le plaisir, et participe, par le fait même, à sa propre dépersonnalisation. Puis, dans les bras de Benoît, alors qu'elle cherche la sécurité et l'oubli de son premier amour, elle ne trouve que la violence et le machisme d'un homme souffrant d'une faible estime de lui-même. Pour Sapotille, l'expérience sexuelle n'est qu'une série de chutes et d'échecs, une descente

¹⁷² Marie-Reine de Jaham, *op. cit.*, pp. 267, 304.

¹⁷³ Michèle Lacrosil, *op. cit.*, pp. 177-178.

aux enfers telle que la perte de son enfant mort avant sa naissance, loin de la peiner, au contraire la réjouit. « L'enfant m'aurait attachée à Benoît et au pays; je désirais les quitter. »¹⁷⁴

À l'image du malheur se nourrissant d'un bonheur déchu, le mal se fait gangrène et pourrit le plaisir sexuel. Par conséquent, les relations sexuelles sont acceptables seulement lorsque cautionnées par le sacre du mariage. Pour Cécile et Georges, couple principal du roman de Marie-Sainte, l'amour hors des liens sacrés du mariage aura de terribles conséquences. En effet, Georges est marié et père de quatre enfants. Pour vivre librement son amour avec Cécile, il se doit de divorcer. Or, ce désaveu des rites religieux entraîne la colère divine.

Première nuit en son pays d'origine, Cécile la sensualisa dans les bras de Georges [...]. Hélas! Comme sous le coup d'une subite et foudroyante colère du Créateur, la terre cessa d'être endormie [...] elle tremblait, elle craquait, menaçante dans la fraîcheur de l'obscurité. À l'aube d'un jour nouveau fallait-il que l'amour des amants mourût, pérît, châtié! [...] Hé quoi! L'Esprit avait été offensé, jaloux de la chair s'adonnant à ses vices profonds ?¹⁷⁵

Un tremblement de terre met un terme à leurs ébats, ensevelissant, en même temps, la première femme de Georges sous les décombres de sa vieille maison. Cette intervention divine non seulement élimine le « problème » de Georges, mais surtout confirme la nécessité, pour la protagoniste, de pratiquer tout acte sexuel dans les limites du mariage. « L'Amour-Charité [Dieu] ne contiendrait plus sa fureur contre

¹⁷⁴ Michèle Lacrosil, *op. cit.*, p. 237.

¹⁷⁵ Kiki Marie-Sainte, *op. cit.*, pp. 147-148.

l'Amour-Passion illégalement déclenché. »¹⁷⁶ Les futurs époux, alors contraints de se contenir, convolent devant Dieu, leur passion étant ainsi absoute de péchés. Le roman sentimental antillais ne fait donc pas de la sexualité un tabou mais il met en garde ses héroïnes contre une sexualité irrespectueuse des sacrements religieux et surtout de la femme elle-même.

8. Une littérature de remise en question

Le roman sentimental antillais se place encore une fois en marge de son genre puisqu'il se permet de questionner les préconçus sociaux. En effet, certaines intrigues remettent en question le conformisme qui semble freiner l'essor des femmes en les contraignant à ne choisir qu'une seule voie, souvent celle de la maternité. Ces personnages féminins sont appelés à faire fi ou du moins à poser un regard critique sur certaines réalités qui semblent être immuables. Ne voit-on pas Télumée faire l'éloge de sa mère qui a préféré sa liberté de femme à son rôle de mère?

On la blâma beaucoup, et la rumeur publique l'accusa de cracher sur son propre ventre, pour qui et quoi?... une bouche enjôleuse, un homme qui venait de la Côte-sous-le-vent. Mais elle connaissait la vie depuis longtemps, mon amoureuse de mère, avec ses deux bâtardes en guise de boucles d'oreilles; et elle savait qu'il faut le plus souvent arracher ses entrailles et remplir son ventre de paille si l'on veut aller, un peu, sous le soleil.¹⁷⁷

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 150.

¹⁷⁷ Simone Schwarz-Bart, *op. cit.*, p. 46.

En d'autres mots, Télumée parle de choisir son destin, et ce, contre vents et marées. Cette critique du rôle féminin traditionnel rejoint une question latente dans l'écriture des femmes, qu'il s'agisse de littérature sentimentale ou de littérature dite sérieuse. Ce questionnement repose sur la place faite non seulement aux femmes de couleur mais à leur race et leur culture. Pourquoi s'astreindre à reproduire un schéma voué à l'échec ? Pourquoi enfanter dans un monde ne réservant qu'une existence de second ordre à ces enfants et aux adultes qu'ils deviennent ? Pourquoi perpétuer un monde configuré par les préjugés des castes qui se considèrent supérieures ?

Parce qu'elles mènent une existence marginale et parce qu'elles s'expriment sur les paradoxes de leur vie, les personnages tels que Man Cia, Télumée et Sapotille ajoutent un pendant sérieux à cette littérature sentimentale qui s'interroge sur un avenir si peu reluisant pour les générations issues d'un passé esclavagiste.

Non cet enfant ne vivrait pas. Non, je ne voulais pas de petite fille qui lirait dans son livre d'histoire : « Nos aïeux les Gaulois portaient la braie et la saie », et qui ouvriraient ensuite leurs yeux sur un monde partagé, races, castes ennemies ! [...] il lui faudrait reviser seule les notions acquises, s'interroger, s'accuser, regretter la franche et impossible ségrégation.¹⁷⁸

Cette évocation du sort des enfants dans un monde qui ploie sous le poids du passé se retrouve chez de nombreuses écrivaines. Pensons notamment à Marie-Célie Agnant dont le roman *Le livre d'Emma* met en scène une héroïne qui, mal aimée de sa propre mère parce que de peau trop noire, envisage l'infanticide pour épargner à son enfant

¹⁷⁸ Michèle Lacroisil, *op. cit.*, p. 236.

le poids désespérant de la « tare originelle », fardeau du passé esclavagiste. Pensons aussi à Maryse Condé qui soulève une question similaire concernant ce passé oppressant qui semble définir d'avance l'existence des protagonistes et les confiner à une vie de culpabilité, d'impossible affranchissement. « Souvent je pense à l'enfant d'Hester et au mien. Enfants non nés. Enfant à qui, pour leur bien, nous avons refusé la lumière et le goût salé du soleil. Enfant que nous avons graciés [...]. »¹⁷⁹ Il y aurait donc une mise en question quant à la pertinence d'enfanter dans une société qui panse encore ses blessures.

Or la société aux prises avec ses contradictions aux relents hiérarchiques n'est pas le seul problème pointé du doigt.

Le refus de la maternité peut aussi s'entendre non seulement comme le rejet inconscient ou conscient des images traditionnelles et dominantes, mais comme une mise en demeure adressée à l'homme qui trouvait jusqu'ici dans l'abnégation de sa compagne des raisons de persévérer dans certaines attitudes.¹⁸⁰

Les propos de Condé semblent, en effet, pertinents en ce qui a trait non seulement aux mises en garde du roman sentimental antillais mais aussi aux relations cahoteuses entre hommes et femmes, relations fréquemment cautionnées par des conventions sociales immobiles. Ce regard sur la maternité, et par conséquent sur le rôle de la femme au sein de la société moderne, se transforme en une représentation subversive des conventions sociales et du conformisme en déconstruisant l'image de la femme antillaise définie depuis longtemps par un instinct maternel exploité depuis l'époque

¹⁷⁹ Maryse Condé, *Moi, Tituba sorcière...Noire de Salem*, Laval, Éditions Beauchemin, 1995, p. 126.

¹⁸⁰ Maryse Condé, *La parole des femmes*, p. 45.

coloniale où elle prenait soin même des enfants des colons blancs. En effet, la majorité des protagonistes des romans du corpus n'ont pas d'enfants et, surtout, n'en désirent pas dans l'immédiat. Elles cherchent ailleurs à combler ce sentiment d'accomplissement fréquemment associé à la maternité. Pensons à Télumée, guérisseuse dans sa communauté, à Cécile, bénévole pour les plus démunis, à Ivane, chef d'entreprise, etc. En célébrant la polyvalence des protagonistes, le roman permet, de plus, l'intégration de personnages féminins pour le moins surprenants, car autonomes et indépendants, qui se permettent de « marcher hors de la coutume »¹⁸¹.

Sa main glissa sous le matelas, ramena le grand couteau à vider le poisson. Rogul avançait en tâtonnant vers la couchette. [Enri Vargas] attendit qu'il soit proche pour se redresser, comme un ressort. L'homme bondit en arrière avec un juron. Grognant, il battit en retraite. [...] Les nouveaux skippers tentaient tous leur chance, persuadés que ce serait facile, avec une fille aussi jeune et aussi menue. Et alors, ils se heurtaient à cent cinquante-six centimètres d'acier trempés mus par une absolue détermination.¹⁸²

La jeune skipper, Enri Vargas, dont le nom même a une résonance masculine, en est un bel exemple. Excellant dans un milieu traditionnellement réservé aux hommes, Enri Vargas est non seulement respectée de ses pairs pour son travail, mais pour sa détermination et son autonomie. Audacieuse, Enri ose réaliser son rêve de liberté, celui de travailler et de vivre sur un voilier. Ainsi, en plus des mises en garde contre les dangers que créent les passions du cœur, les romans questionnent la place des femmes de même que les rôles qui leur sont réservés tout en promulguant de

¹⁸¹ Calixthe Beyala, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Paris, Éditions Stock, 1987, p. 82.

¹⁸² Marie-Reine de Jaham, *op. cit.*, p. 229.

nombreux conseils et suggestions pour agrandir le champ d'actions des personnages féminins. Plusieurs récits évoquent, en effet, la nécessité, pour la protagoniste, de contourner les conventions sociales pour enfin tenter sa chance. Ces suggestions quant à l'autonomisation de l'héroïne laissent croire à une appropriation innovatrice du canon classique. En effet, le roman sentimental antillais rejoint sur ce plan la littérature sentimentale canonique par l'absence, dans ses récits, d'enfants et de femmes enceintes. Or, cette absence de symboles maternels témoigne, non pas d'une situation financière ou amoureuse qui ferait défaut à l'héroïne pour fonder une famille, mais de ce désir impérieux d'émancipation et d'indépendance.

9. Une littérature critique

Parce que la littérature sentimentale est davantage associée à une littérature stéréotypée et conformiste, il est d'autant plus surprenant de découvrir, dans ce corpus antillais, une dimension critique de la société antillaise. Polygamie, alcoolisme, violence physique et abus psychologique sont quelques exemples des problèmes sociaux ciblés qui permettent d'intégrer le roman sentimental antillais au sein d'une littérature à tendance plus sociale. Cependant, certains thèmes abordés semblent viser non seulement la société antillaise, mais également un public qui serait davantage international. En effet, la problématique de l'éducation française dans les établissements scolaires antillais rejoint tant la population antillaise que celle de la

France. De plus, les critiques adressées au système scolaire imposé par la France font écho à cette forme d'assimilation ayant pour moteur l'éducation qui était pratiquée par la majorité des pays colonisateurs. Les écrivaines de notre corpus qui traitent de cette réalité font partie d'une longue lignée d'auteurs pour qui le problème identitaire passe aussi par une compréhension du fonctionnement de l'assimilation. Il n'est donc plus étonnant, dans un contexte plus large, de lire les réflexions d'un personnage comme Sapotille qui s'interroge sur l'éducation qu'elle a reçue chez les religieuses mais aussi sur l'image que ces dernières et le milieu scolaire lui ont renvoyée d'elle-même. « [Je] vis au tableau noir mon propre portrait, brossé par Sœur Scholastique. Rien de flatteur. Je ne savais pas que Sœur Scholastique me voyait si laide. Ce fut une révélation affreuse. »¹⁸³ Le récit dévoile un système éducatif partial en mettant en scène une jeune femme aux prises avec l'exaspérant sentiment de honte doublé d'une tendresse tant pour ces ancêtres constamment diminués par les religieuses enseignantes que pour ces consœurs noires et par conséquent pour elle-même. Première de classe, Sapotille est pourtant toujours reléguée au dernier rang. Face aux injustices subies, sa grand-mère lui conseille de baisser la tête et de redoubler d'efforts pour trouver, comme le souligne Maryse Condé, « la rédemption par le travail »¹⁸⁴.

Comme mentionné précédemment, les héroïnes sont de plus en plus conscientes de la réalité sociale dans laquelle elles évoluent. Sapotille, par

¹⁸³ Michèle Lacrosil, *op. cit.*, p. 40.

¹⁸⁴ Maryse Condé, *op. cit.*, p. 11.

conséquent, relève les incongruités d'une éducation qui semble avoir pour mission de « civiliser » le Noir tout en dénigrant les différences et les spécificités culturelles qui le démarquent.

Dieu sait que pendant l'année scolaire je travaillais afin qu'il fut ridicule de me classer autrement qu'au premier rang ! Pourtant, je n'eus jamais le prix d'excellence. « Votre conduite est loin d'être satisfaisante », objectaient les bonnes sœurs. [...] — La meilleure ? interrompit Colette : alors, c'est Sapotille. — Vous n'y pensez pas, mademoiselle Monsort ! Ce serait un comble ! [...] Choisir Sapotille Sormoy ! Mais c'est du délire, tout simplement ! [...] L'institution de Saint-Denis continuerait à être significative et constructive pour les privilégiés ; elle continuerait à s'opposer à nous autres. L'univers — et le pensionnat de Saint-Denis — n'avaient que faire des gens de mon espèce.¹⁸⁵

Il s'agit donc d'une dénonciation de la politique d'assimilation méprisant les insulaires de couleur. Aux yeux des enseignantes, l'intelligence d'une enfant noire est inadmissible parce que impensable. La volonté d'assimilation échoue puisqu'elle creuse le fossé entre les races et ostracise, de ce fait, la population qu'elle désirait assimiler. L'effort d'intégration effectue un travail inverse en soulignant les différences, en solidifiant les cloisons des castes de couleurs et de la hiérarchie basée sur le degré d'instruction et la classe sociale. Or, pour le lecteur et pour Sapotille, il devient nécessaire d'utiliser malgré tout l'apprentissage de cette éducation mise surtout au service de l'acculturation. Car même si cette éducation est synonyme d'acculturation, elle permet à Sapotille de posséder les outils pour voir, réaliser et comprendre la position dans laquelle elle se trouve, celle d'une Noire dans un monde

¹⁸⁵ Michèle Lacrosil, *op. cit.*, pp. 34, 105, 230, 46.

blanc et raciste. La critique qui transparaît dans ce roman démontre ainsi le non-sens de l'éducation coloniale.

10. Un regard neuf sur le personnage féminin

Ainsi, dans l'optique d'offrir au lectorat de nouvelles avenues à explorer, le roman sentimental antillais dresse le portrait de personnages féminins peu conventionnelles comme autant de portes ouvertes sur le monde. Puisque les auteurs permettent au protagoniste de s'interroger sur son propre destin, puisque l'intrigue démontre clairement les conséquences des gestes et des choix de l'héroïne, le message perceptible pour le lectorat est porteur de suggestions d'autonomisation. Dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, l'auteur associe fréquemment la femme à un pays. Cette métaphore est d'autant plus pertinente qu'elle semble suggérer l'indépendance de l'héroïne, voire l'auto-gouvernance de celle-ci. « – Télumée, cher petit pays, [...] une seule chose que je voulais te dire, en ce jour de Noël, tu aborderas. »¹⁸⁶ Le personnage féminin est un pays qu'il faut découvrir et s'approprier pour être mère, travailleuse, amie, femme, fille, etc. Or elle se doit de revenir à ses valeurs, de se recentrer sur ces rêves, « d'aborder ses rivages ». Sa polyvalence et ses multiples rôles ne doivent pas altérer son intégrité, son individualité. Les récits semblent démontrer que malgré tout, l'héroïne, tout en assumant les impacts de ses choix, ne doit pas se perdre de vue. En la femme réside donc une force que l'on

¹⁸⁶ Simone Schwarz-Bart, *op. cit.*, p. 163.

retrouve dans les personnages tels Sapotille, Fanny, Ivane, Télumée, des femmes qui succombent d'abord à une classification, un stéréotype décrété par autrui. Si ces personnages sont des exemples de naufrages, elles frappent d'autant plus l'imaginaire par leur « résurrection ».

Je sus plus tard qu'on me vit assise sur une pierre, le lendemain matin, dans l'arrière-cour de Reine Sans Nom, plongée dans une hébétude totale. Je restai là plusieurs semaines, sans bouger, ne distinguant plus le jour d'avec la nuit. [...] Un peu plus tard, grand-mère m'entendit qui chantais à tue-tête, debout sur ma roche, chantais si fort que je semblais vouloir couvrir une voix qui chantait en même temps que moi, la voix d'une personne dont je me refusais d'entendre la chanson. Toujours chantant ainsi, je pris en courant le chemin de la rivière et m'y jetai, m'y trempai et m'y retrempai un certain nombre de fois. Enfin, je regagnai toute mouillée la case, mis des vêtements secs et dis à grand-mère... la Reine, la Reine, qui dit qu'il n'y a rien pour moi sur la terre, qui dit pareille bêtise?... en ce moment même j'ai lâché mon chagrin au fond de la rivière et il est en train de descendre le courant, il enveloppera un autre cœur que le mien... parle-moi de la vie, grand-mère, parle-moi de ça...¹⁸⁷

En célébrant la force de l'héroïne, l'auteur souligne en fait la résilience de celle-ci, résilience qui situe directement le personnage féminin du roman sentimental antillais dans la littérature contemporaine classique. Cette caractéristique associée à la protagoniste s'inscrit d'emblée dans le projet éducatif du roman sentimental antillais puisqu'elle démontre l'importance non seulement de choisir sa voie mais aussi de puiser en soi les forces nécessaires pour réaliser son plein potentiel. « Cette voie de la sincérité, de la témérité, je l'ai choisie. [...] Que demeure-t-il d'impossible? Il ne tient

¹⁸⁷ Simone Schwarz-Bart, *op. cit.*, pp. 166-167.

qu'à moi de toucher, d'un bond, les sommets, de la main. »¹⁸⁸ Le temps est venu pour Fanny, comme pour les autres, de redresser la tête et de marcher fièrement vers leur avenir, dans la voie qu'elles se sont choisie. À la manière des phares guidant les navires en perdition, ces héroïnes jettent une lumière pleine d'espoir sur une aube remplie de voies prometteuses et de possibilités.

La résilience du personnage féminin témoigne une fois de plus d'un projet didactique allant au-delà de « l'intermède formateur ». En créant des situations selon une esthétique réaliste et dans lesquelles les héroïnes sont exposées à certains tabous tels la violence ou la sexualité extraconjugale, le roman sentimental s'assure non seulement de s'intégrer au quotidien de son lectorat mais surtout de proposer des attitudes à adopter. Ainsi, en plus de créer un effet de réel, cette technique romanesque déconstruit le tabou, le ramenant à l'échelle de l'héroïne et lui donnant, par le fait même, les outils pour le vaincre. La visée didactique se traduit également par l'intégration de personnages symboliques, tour à tour modèle à suivre ou à éviter, qui servent, tout comme les héros des contes, à prévenir ou à inspirer le lectorat. Il s'agit donc d'une littérature offrant des mises en garde, entre autres, contre l'amour passionnel et les hommes, ainsi que des conseils pour vivre dans l'épanouissement et la plénitude, à travers la représentation réaliste d'une société antillaise tout à fait actuelle où se multiplient ces héroïnes résilientes. « Désormais, elle se tournait vers le présent et l'avenir [...]. »¹⁸⁹

¹⁸⁸ Marie-Magdeleine Carbet, *Au péril de ta joie*, pp. 204-205.

¹⁸⁹ Evelyne Chalonec-Renouard, *op. cit.*, p. 110.

Conclusion

En menant cette étude, nous désirions comprendre les rouages du roman sentimental antillais, décrypter son projet didactique et expliquer, par ailleurs, l'engouement du lectorat pour ce genre. L'analyse du corpus nous a permis de dégager les aspects les plus significatifs sur le plan, d'une part, du schéma narratif élaboré en marge de celui proposé par le roman sentimental classique, et, d'autre part, celui d'une esthétique du quotidien mise en place pour créer un sentiment d'appartenance chez le lectorat, ainsi que sur le plan d'un discours socioculturel propre à ce genre et plus spécifiquement aux femmes antillaises. Après cette brève incursion dans l'univers du roman sentimental antillais, nous nous croyons en mesure d'en déclarer les eaux un peu moins roses, un peu moins sirupeuses qu'on ne le suppose généralement.

En effet, le roman sentimental antillais s'est révélé participer bien plus directement à la réappropriation et à la construction identitaire que ce que nous supposions au départ, si bien qu'il est tentant de postuler qu'il se situe en réalité parmi les mouvements littéraires antillais fondamentaux. Malgré de nombreuses différences, il possède les principaux traits le rattachant tant aux courants littéraires marquants des Antilles qu'à un mouvement littéraire d'investissement des genres classiques.

Ainsi, si la première tendance a été de vouloir se loger dans les « hautes sphères » littéraires de la hiérarchie définie par le Centre colonisateur, tout en nourrissant cette écriture d'éléments puisés à tous les échelons de l'édifice de l'oraliture, il n'est guère étonnant qu'on assiste depuis une vingtaine d'années à un décentrement « inverse » qui investit les canons « populaires » de caractéristiques « récupérées » de la zone du « grand art ».¹⁹⁰

Nous avons pu constater notamment que, comme le réclamaient les tenants de la négritude, le roman sentimental antillais introduit le Noir comme personnage principal possédant une individualité, une capacité de réflexion, une sensibilité et de l'ambition; il participe, de ce fait, à cette volonté des écrivains de se réappropriier tant la culture que la société antillaise. Puisant toujours dans le champ littéraire antillais, le roman sentimental antillais se rapproche de la réflexion du mouvement de l'antillanité dans son approche multiraciale. La théorie de l'antillanité souligne la nécessité de prendre en considération la dynamique multiethnique des Antilles, et ce, dans l'objectif de mieux cerner les rapports à l'Autre et, par conséquent, de mieux les comprendre. Le projet didactique du roman sentimental antillais semble bien s'inscrire dans cette optique. En effet, la représentation des interactions, des rapports et des influences interpersonnels permet de mieux cerner les besoins et les aspirations d'une population (démarche essentielle dans une visée de critique sociale), mais aussi de mieux saisir les rapports hommes/femmes. En d'autres mots, le roman sentimental antillais tente d'expliquer le périple de ses héros et tout particulièrement celui du

¹⁹⁰ Christiane Ndiaye, « Le populaire, l'oralité, et la littérature » dans « Enjeux des genres populaires » dans les littératures francophones », numéro spécial de la revue *Palabres*, à paraître en automne 2009, p 5.

personnage féminin par la mise en question des rapports dysphoriques des couples antillais, rapports marqués par les préjugés sociaux hérités de l'histoire coloniale.

La visée didactique du roman sentimental antillais illustre sa spécificité au sein du genre sentimental classique. Cette transformation du genre traduit, en partie, par une hybridité générique qui crée un espace d'inclusion des éléments du conte traditionnel tel le récit enchâssé et les personnages symboliques et par une volonté de réappropriation historique participant indubitablement à la construction identitaire. Ainsi, par la modification des invariants typiques du canon sentimental, le roman sentimental antillais peut traiter, entre autres, de la place de l'homme et de la femme dans la société et de la hiérarchisation par la couleur et le rang social, d'explorer les méandres de l'amour et d'en dépendre, à travers le personnage féminin, les pièges et les conditions de réussite, de traiter de thèmes qui, bien que souvent tabous, font partie intégrante du quotidien antillais. Autrement dit, le roman sentimental antillais implante l'intrigue dans un contexte antillais en construisant un discours éducatif par le biais des actions et des valeurs des personnages principaux. Cette adaptation du scénario de base et des invariants font du roman sentimental antillais un récit éducatif permettant aux romancières de participer à l'émancipation féminine. Ces auteurs font sortir le roman sentimental du cadre générique rigide qui vise avant tout le divertissement. Il devient, par conséquent, un guide pour le lectorat qui peut, grâce au point de vue narratif, à l'effet de réel et à cette propension chez l'héroïne à se confier à son journal intime donc à la lectrice, se sentir complice et d'emblée interpellé par

les malheurs et les bonheurs de l'héroïne comme s'il s'agissait de sa propre vie. En décrivant les péripéties de la protagoniste, qui de jeune fille vulnérable se transforme en femme assumée, déterminée et indépendante, l'intrigue sentimentale antillaise se dédouble pour offrir ainsi une multitude de mises en garde et de conseils essentiels qui permettront peut-être à la lectrice de vivre enfin ce « happy ending » promis par les romans Harlequin.

Ainsi, en explorant l'existence des personnages féminins par le biais de thèmes tels l'amour, le mariage, la maternité, l'éducation ou le travail, le roman sentimental antillais brosse un varia de portraits de la réalité féminine antillaise, lui conférant en même temps une dimension de critique sociale et une fonction didactique. Le portrait du personnage principal crée en effet une ouverture sur le contexte socioculturel et concrétise les mises en garde et les conseils.

Nous avons souligné, au premier chapitre, le statut marginal du roman sentimental antillais tant par rapport à la littérature classique que par rapport aux canons de son propre genre. Or, le recours à des procédés et problématiques mis en œuvre par les mouvements littéraires reconnus et les littératures engagées, de même que les différentes « dynamiques de réinvestissement des canons », assurent désormais au roman sentimental antillais sa place dans le monde littéraire.

Le statut d'un texte n'est réductible ni à la permanence ni à la pesanteur d'une tradition, ni à des caractères objectifs propres à celui-ci. Il renvoie aux lignes de force qui parcourent la société globale, c'est-à-dire, en définitive, aux efforts déployés par les uns pour maintenir et renforcer le pouvoir qu'ils détiennent sur le plan de l'initiative culturelle, et aux

réactions que les autres expriment face à cette prérogative. Les textes que récuse l'institution littéraire et qui, de ce fait, n'entrent pas dans le champ littéraire ne sont pas seulement des textes en marge de la « littérature » — ou inférieurs à celle-ci —, mais des textes qui, par leur seule présence, menacent déjà l'équilibre du champ littéraire puisqu'ils en révèlent le caractère arbitraire.¹⁹¹

Le roman sentimental antillais contribue à cette remise en question du statut littéraire institutionnel. Les héroïnes du roman sentimental, au même titre que les personnages types du conte, permettent aux lecteurs d'y découvrir une part d'eux-mêmes. « La leçon du conte, c'est de vous chercher en vous-mêmes, et de vous trouver. »¹⁹² Or, n'est-ce pas ce que la littérature en général propose ? Qu'il s'agisse de suivre les péripéties de l'héroïne d'un roman sentimental ou d'une œuvre classique la relation d'identification qui s'instaure entre le lecteur et le protagoniste demeure comparable, le contrat de lecture est analogue.

Il n'est pas d'œuvre au-delà ou en deçà de la formule : tout roman est gouverné par des principes de production, des systèmes régulateurs qui fixent les lois du fonctionnement narratif, qui ajustent les détails en fonction du tout et qui participent au contrat de lecture.¹⁹³

Le lecteur de *Sapotille ou le serin d'argile* tout comme celui de *L'Avalée des avalés* cherche à s'inspirer des personnages, de leurs choix et de leurs valeurs, et trouve assurément dans ses lectures des résonances à ses propres questionnements, à sa propre réalité.

¹⁹¹ Bernard Mouralis, *Les contre-littératures*, op. cit., p. 10.

¹⁹² Amadou Hamâté Bâ, op. cit., p. 96-97.

¹⁹³ Alain-Michel Boyer, « Le contrat de lecture », dans Ellen Constans (dir.) *Littérature populaire – Peuple, nation, région*, Actes du colloque international des 18-19-20 mars 1986, Limoges, Trames, p. 101.

La question du statut du texte ne devrait-elle pas alors se poser non plus en termes de la «littérarité» du texte mais plutôt de la « relation littéraire » qui s'établit, laquelle se produit autant entre le roman sentimental antillais et son lecteur que lors de la lecture d'une œuvre perçue comme un «classique» ? Christiane Ndiaye précise :

On peut en conclure néanmoins que, envisagée ainsi, « l'activité littéraire » est parfaitement accessible à toutes les couches sociales de toutes les cultures à travers le monde et que les modalités du populaire et du « lettré », de l'oral et de l'écrit, sont tout à fait compatibles et diffèrent souvent moins que les institutions ont tendance à le faire croire.¹⁹⁴

Les classifications littéraires basées sur la qualité du « style » sont, par conséquent, de moins en moins pertinentes. Si le lectorat, comme le mentionne Christiane Ndiaye, est tributaire d'un « rééquilibrage » littéraire, n'est-il pas désormais inévitable de considérer le roman sentimental antillais, qui se targue d'un vaste et polyvalent lectorat, comme faisant partie de la littérature engagée ? Et puisqu'entre le roman et le lecteur s'installe une « relation littéraire » qui va au-delà du simple divertissement, n'est-il pas dorénavant possible d'inclure le roman sentimental antillais dans « la littérature », tout simplement, sans l'affubler du « para » ou du « populaire » ? Car le roman sentimental antillais est, en effet, engagé à faire réfléchir son lectorat, à lui proposer un regard neuf sur sa réalité, à lui démontrer l'importance de conduire ce cheval fou qu'est leur vie :

Car dans sa reconfiguration des conventions du genre, cette « littérature féminine » rejoint les classiques de la littérature

¹⁹⁴ Christiane Ndiaye, « Le populaire, l'oralité, et la littérarité », *op. cit.*, p. 7.

des Caraïbes dans la mesure où ceux-ci ont toujours valorisé le développement de la vie intérieure – affective, spirituelle, imaginative – comme le faisait la littérature orale pour mieux résister au discours colonial voulant que « le nègre soit un bien meuble »¹⁹⁵, selon les termes du Code Noir.¹⁹⁶

La littérature sentimentale antillaise n'est pas aussi frivole que ce qu'en dit la critique; elle participe à une déconstruction des frontières entre les genres mais aussi entre les littératures classique et populaire. En explorant la « vie intérieure » de son lectorat, ses incertitudes et ses désirs, le roman sentimental antillais lui propose des alternatives aux pièges de la passion exclusive qui peuvent se lire comme autant de moyens d'investir sa propre vie et de prendre part au projet collectif humain. « Maintenant écoutez autre chose : les biens de la terre restent à la terre, et l'homme ne possède même pas la peau qui l'enveloppe. Tout ce qu'il possède : les sentiments de son cœur... »¹⁹⁷.

¹⁹⁵ Voir Christiane Ndiaye, « Laferrière en Legba du grand intérieur rouge », *Canadart*, n°XI, printemps 2004, p. 57-66.

¹⁹⁶ Christiane Ndiaye, « Écrire en pays dominé », *op. cit.*, p. 22.

¹⁹⁷ Simone Schwarz-Bart, *op. cit.*, p. 77.

ANNEXES

Annexe I La grille Harlequin

²¹ Motifs et invariants du roman sentimental canonique exigés par Harlequin, tels qu'établis dans l'étude de Julia Bettinotti, *La corrida de l'amour*, Montréal, Les cahiers du département d'études littéraires, UQAM, 1986, p.69.

Scénario	Motifs stables	Motifs variables
“Boy meets girl”	I. La rencontre	A- Fréquentations ordinaires B- Relations employeur-employée C- Mariage de raison D- Vengeance, séquestration E- Reprise des relations F- Cohabitation par nécessité G- Imposture H- Voyages, déplacements I- Incidents, accidents
	II. La confrontation polémique	A- Rivalités familiales B- Imposture, méprise, méfait C- Jalousie D- Mystère E- Conflit de personnalité F- Mariage en difficulté
	III. La séduction	A- Attirance physique B- Attirance cérébrale
	IV. La révélation de l'amour	A- Rétablissement des faits B- Aveu mutuel
	V. Le mariage	A- Promesse de mariage B- Projet de vie commune C- Réconciliation D- Mariage (cérémonie)

Annexe II La version antillaise de la grille Harlequin

²⁵ Motifs et invariants de roman sentimental antillais, tels que nous avons pu les établir à partir de notre corpus et en suivant le modèle de Bettinotti dans l'Annexe I.

Scénario	Motifs stables	Motifs variables
« Girl meets boy... »	I. La rencontre	A- Relations employeur-employée Blanc/mulâtre/noir-noire B- Mariage de raison C- Vengeance/séquestration D- Reprise d'une relation E- Cohabitation par nécessité F- Imposture G- Voyage, déplacement H- Incidents, accidents I- Amour de jeunesse J- Collègue de travail, d'études
	II. La confrontation polémique	A- Rivalités familiales B- Conflit entre héroïne et villageois C- Conflit entre héroïne et valeurs sociales D- Jalousie E- Conflit de personnalité F- Grossesse indésirée G- Adultère H- Abus physique, psychologique
	III. La séduction	A- Attirance physique B- Attirance cérébrale C- Abus de pouvoir D- Leurre, mensonge
	IV. Révélation de l'amour	A- Aveu mutuel B- Amour impossible
	V. Mariage	A- Promesse de mariage = échec B- Projet de vie commune= échec C- Absence de mariage D- Mariage selon la couleur E- Grossesse F- Reniement de la femme noire G- Répudiation

BIBLIOGRAPHIE

Corpus principal

CARBET, Marie-Magdeleine, *Au péril de ta joie*, Montréal, Leméac, 1972.

CARBET, Marie-Magdeleine, *Au village en temps longtemps*, Montréal, Leméac, 1977.

CHALONEC-RENOUARD, Évelyne, *Le venin de l'amour*, Saint-Malo, Édition à compte d'auteur, 1984.

HERPIN, Thérèse, *Cristalline Boisnoir ou Les dangers du bal Loulou*, Paris, Plon, 1929.

De JAHAM, Marie-Reine, *Bwa Bandé*, Paris, Robert Laffont, 1999.

LACROSIL, Michèle, *Sapotille et le serin d'argile*, Paris, Gallimard, 1960.

MARIE-SAINTÉ, Kiki, *L'Antillaise à l'amour double*, Paris, Louis Soutanges, 1966.

ROMANETTE, Irmine, *Sonson de la Martinique*, Paris, Bibliothèque du Hérisson, 1932.

SCHWARZ-BART, Simone, *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, Paris, Seuil, 1972.

Roman sentimental et écriture des femmes

Actes du colloque sur l'œuvre de Maryse Condé, *Questions et réponses à propos d'une écrivaine politiquement incorrecte*, organisé par le salon du livre de Pointe-à-Pitre, Guadeloupe, 14-18 mars 1995, Paris, L'Harmattan, 1996.

ANDREWSKI, Iris, *Old Wives Tales: Life Stories of African Women*, New York, Schocken, 1971.

AS, Berit, *On Female Culture: An Attempt to Formulate a Theory of Women Solidarity and Action*, Acta Sociologica, 28nd.

- BERNARD, Jessie, *The Female World*, New York, The Free Press, 1981.
- BETTINOTTI, Julia, *La corrida de l'amour*, Montréal, Les cahiers du Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 1986
- BETTINOTTI, Julia et Claude Lizé, « Les stratégies de dévalorisation de la littérature populaire : l'exemple du roman Harlequin », *Cahiers pour la littérature populaire*, La Seyne-sur-Mer, n°7 (automne-hiver), 1986, p.87-101.
- BETTINOTTI, Julia et Pascale Noizet (dir.), *Guimauve et fleurs d'oranger : Delly*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1995.
- BETTINOTTI, Julia et Marie-José, « Un élargissement du canon littéraire : le cas du roman d'amour », dans *Que vaut la littérature ?* sous la direction de Denis Saint-Jacques, « Les cahiers du centre de recherche en littérature québécoise », n° 26, 2000, p.357-372.
- BOUCHARD, Pierrette, *La peinture Harlequin*, Montréal, La Vie en Rose, juillet, 1983.
- BRUYÈRES, Claire, « La place du roman sentimental dans les pratiques culturelles des lectrices dans les Etats-Unis d'aujourd'hui », dans Ellen Constans (dir.), *Le roman sentimental*, Limoges, Trames, 1990, p.303-315.
- CHAULET ACHOUR, Christiane, « Déambulations génériques des écrivaines antillaises (1990-2005) dans *Interculturel Francophonies*, « Regards sur la littérature antillaise », N° 8, nov.-déc. 2005, p. 129-155.
- CONDÉ, Maryse, *La parole des femmes*, Paris, L'Harmattan, 1979.
- CONSTANS, Ellen, « Du roman sentimental au roman d'amour. Qu'en est-il du déclassement ? », dans *Le roman populaire en question(s)*, sous la direction de Jacques Migozzi, Limoges, Pulim, 1997, p. 349-377.
- CONSTANS, Ellen, *Parlez-moi d'amour. Le roman sentimental, des romans grecs aux collections de l'an 2000*, Limoges, Pulim, 1999.
- CONSTANS, Ellen, *Ouvrières des lettres*, Limoges, Pulim, 2007.
- COQUILLAT, Michelle, *Romans d'amour*, Paris, Odile Jacob, 1988.
- COSTE, Didier et Michel Zéraffa (dir.), *Le récit amoureux*, Champ Vallon, 1984.

- DIDIER, Béatrice, *Le journal intime*, Paris, PUF, 1976.
- DIDIER, Béatrice, *L'écriture-femme*, Paris, PUF, 1981.
- GOULIANOS, Joan, *By a Woman Writing*, Baltimore, Penguin Books, 1974.
- GRESKOE, Paul, *The Merchants of Venus: How Harlequin Seduced The Romantic Reader*, Vancouver, Raincoast Books, 1996.
- GUILLAUMIN, Colette, *Sexe, race et pratique du pouvoir : l'idée de nature*, Paris, Côté-femmes, 1992.
- HELGORSKY, Françoise, « Harlequin ou la quête du grand amour », *Communication et langages*, n°63, 1^{er} trimestre 1985, p.83-98.
- HOUËL, Annik, *Le roman d'amour et sa lectrice. Une si longue passion. L'exemple d'Harlequin*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- KRENTZ, Jayne Ann (dir.), *Dangerous Men and Adventurous Women. Romance Writers on the Appeal of Romance*, University of Pennsylvania Press, 1992.
- MODLESKI, Tania, *Loving with a Vengeance : Mass-Produced Fantasies for Women*, London, Routledge, 1984.
- NDIAYE, Christiane, « Écrire l'amour en pays dominé. De quelques romans sentimentaux antillais écrits par des femmes », *Interculturel Francophonies*, « Regards sur la littérature antillaise », N° 8, nov.-déc. 2005, p. 175-205.
- ROBINE, Nicole, « La réception du roman sentimental : enquêtes auprès des lecteurs », dans *Le roman sentimental*, sous la direction de Ellen Constans, Limoges, Trames, 1990, p.327-340.
- ROBINE, Nicole, « Roman sentimental et jeunes travailleuses », *Guimauve et fleurs d'oranger*. Delly, Julia Bettinotti et Pascale Noizet (dir.), Québec, Nuit blanche, 1995, p.40-54.
- SPACKS, Patricia Meyer, *The Female Imagination*, New York, Avon, 1976.
- ZIMBALIST ROSALDO, Michelle et Louise Lamphere, *Women, Culture and Society*, Stanford, Stanford University Press, 1974.

Théorie littéraire générale

BAKHTINE, Mikhaïl, « Le plurilinguisme dans le roman », *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1987 [1978], p. 122-151.

BARBERIS, Pierre, « Littérature et société », *Écrire... Pourquoi ? Pour qui ?*, Grenoble, PUG, 1974, p. 35-65.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

GOLDMANN, Lucien, *Situation de la critique racinienne*, Paris, L'Arche éditeur, 1971.

HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans *Poétique du récit*, Roland Barthes *et al.*, Paris, Seuil, « Points », 1977, p. 115-180.

JAUSS, Hans Robert, « L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire », *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978 [1974], pp. 23-88.

ROBIN, Régine, « Pour une socio-poétique de l'imaginaire social » dans *La Politique du texte. Enjeux sociocritiques*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1991, p. 95-121.

ROBIN, Régine, « De la sociologie de la littérature à la sociocritique de l'écriture : le projet sociocritique », *Littérature*, n°70, mai 1988, p. 99-109.

Ouvrages sur le conte et la littérature populaire

ANGENOT, Marc, *Le roman populaire - Recherches en paralittérature*, Montréal, PUQ, Genres et discours, 1975.

ARTIAGA, Loïc (dir.), *Le roman populaire – Des premiers feuilletons aux adaptations télévisuelles, 1836-1960*, Paris, Éditions Autrement, coll. Mémoires/Culture n° 143, 2008.

BÉBEL-GISLER, Dany, « Persillette » dans *Léonora. L'histoire enfouie de la Guadeloupe*, Paris, Seghers, 1985, p. 22-33.

- BENZO, *Benzo raconte Compère Lapin*, Petit-Rouge, Guadeloupe, Ibis Rouge, 1999.
- BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, 1976.
- BOYER, Alain-Michel, « Le contrat de lecture », dans Ellen Constans (dir.) *Littérature populaire – Peuple, nation, région*, Actes du colloque international des 18-19-20 mars 1986, Limoges, Trames.
- CHAMOISEAU, Patrick, *Solibo Magnifique*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1988.
- CHEVRIER, Jacques, « Mythe » dans *Vocabulaire des études francophones, Les concepts de base*, sous la direction de Michel Beniamino et Lise Gauvin, coll. Francophonies, Limoges, PUM, 2005, p.127-128.
- COUEGNAS, Daniel, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil, 1992.
- ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.
- HAZAËL-MASSIEUX, Marie-Christine, *Écrire en créole. Oraliture et écriture aux Antilles*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- JOLLES, André, « Le conte », *Formes simples*, Paris, Seuil, 1972, pp. 173-195.
- KANE, Mohamadou, *Roman africain et traditions*, Dakar, Nouvelles éditions africaines, 1983.
- LUDWIG, Ralph (dir.), *Écrire la parole de nuit*, Paris, coll. Folio, Gallimard, 1994.
- MAGDELEINE-ANDRIANJAFITRIMO, Valérie et Marimoutou Carpanin, *Contes et romans – Univers créoles 4*, Paris, Anthropos, 2004.
- MOURALIS, Bernard, *Les contre-littératures*, Paris, PUF, 1975.
- NAUDILLON, Françoise, « Tony Delsham, écrivain populaire » *Interculturel Francophonies*, « Regards sur la littérature antillaise », n° 8, nov.-déc. 2005, p. 157-173.
- NAUDILLON, Françoise, « Discours métissée », dans *Vocabulaires des études francophones, Les concepts de base*, sous la direction de Michel Beniamino et Lise Gauvin, coll. Francophonies, Limoges, PUL, 2005, p. 63-65.

RÉJOUIS, Rose-Myriam, *Veillées pour les mots – Aimé Césaire, Patrick Chamoiseau, Maryse Condé*, Paris, Karthala, 2004.

RELOUZAT, Raymond, *Le référent ethno-culturel dans le conte créole*, Paris, L'Harmattan, 1989.

PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, Coll. « Points », 1970(1929).

Études sur les littératures francophones et la créolité

ALEXIS, Jacques-Stephen, « Où va le roman? », *Présence africaine*, no.13, avril-mai 1957, p. 81-101.

ARNOLD, James, *Poétique forcée et identité dans la littérature des Antilles francophones*, L'Héritage de Caliban, Jasor, 1992.

BENIAMINO, Michel, *La francophonie littéraire, Essai pour une théorie*, Paris, L'Harmattan, 1999.

BENIAMINO, Michel, « Paradoxes et difficultés de l'identité créole », *Interculturel Francophonies*, « Regards sur la littérature antillaise », n° 8, nov.-déc. 2005, p. 39-55.

BONN, Charles et Xavier Garnier, *Littérature francophone*, vol. I, n° 2 *Le roman*, Paris, Hatier, 1997.

CÉSAIRE, Aimé, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence africaine, 1955.

CHAMOISEAU, Patrick et Raphaël Confiant, *Lettres créoles*, Paris, Gallimard, 1999

CHAMOISEAU, Patrick, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997.

CHANCÉ, Dominique, « Créolisation », dans *Vocabulaire des études francophones, Les concepts de base*, sous la direction de Michel Beniamino et Lise Gauvin, coll. Francophonies, Limoges, PUM, 2005, p. 49-53.

CHAUDENSON, Robert, *Les créoles*, Paris, PUF, Coll. « Que sais-je », 1995.

CHAUDENSON, Robert, *Des îles, des hommes, des langues*, Paris, L'Harmattan, 1992.

CHIVALLON, Christine, *Du territoire au réseau : comment penser l'identité antillaise*, Cahiers d'Études africaines, XXXVII, 4 no.148, 1997, p.767-794.

CONDÉ, Maryse et Madeleine Cottenet-Hage, *Penser la créolité*, Paris, Karthala, 1995.

CONFIANT, Raphaël, *Les maîtres de la parole créole*, Paris, Gallimard, 1995.

CORZANI, Jack, (dir.), *Littératures francophones des Amériques. Haïti, Antilles-Guyane, Québec*, Paris, Belin, 1998.

DABLA, Séwanou, *Nouvelles écritures francophones. Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986.

DELAS, Daniel, «Être ou ne pas être écrivain créole aux Antilles aujourd'hui», *Notre Librairie*, n° 127 juillet-sept., 1996, p. 17-28.

DÉRIVE, Jean, « Oralité », dans *Vocabulaire des études francophones, Les concepts de base*, sous la direction de Michel Beniamino et Lise Gauvin, coll. Francophonies, Limoges, PUL, 2005, p. 138-142.

DION, Robert, « Dialogisme », dans *Vocabulaire des études francophones, Les concepts de base*, sous la direction de Michel Beniamino et Lise Gauvin, coll. Francophonies, Limoges, PUL, 2005, p. 57-59.

DUMONT, Pierre, *La francophonie par les textes*, Paris, Édicef/Aupelf, 1992.

FANON, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952.

GIRAUD, Michel, *La créolité : une rupture en trompe-l'œil*, Cahiers d'Études africaines, XXXVII, 4, n° 148, 1997, p.795-811.

GLISSANT, Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1995.

GLISSANT, Édouard, *Le discours antillais*, Paris, Seuil, 1981.

GLISSANT, Édouard, « Lieu clos, parole ouverte », *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 77-89.

JOUBERT, Jean-Louis, *Les littératures francophones depuis 1945*, Paris, Bordas, 1986.

KOLA, Jean-François, « Négritude », dans *Vocabulaire des études francophones, Les concepts de base*, sous la direction de Michel Beniamino et Lise Gauvin, coll. Francophonies, Limoges, PUL, 2005, p. 133-136.

LIBONG, Héric, http://www.humanite.fr/1999-09-28_Cultures_Entretien-Edouard-Glissant-Un-peuple-invisible

LUDWIG, Ralph (dir.), *Les créoles français entre l'oral et l'écrit*, Tubingen, Gunter Narr, 1989.

MALANDA, Ange-Séverin, *Passages II – Histoire et pouvoir dans la littérature antillo-guyanaise*, Paris, Éd. Du Cîref, 2002.

NDIAYE, Christiane, « Laferrière : écrire pour ne pas se faire avoir », *La parole métèque*, N°37, mars 2004.

NDIAYE, Christiane (dir.), *Introduction aux littératures francophones*, Montréal, PUM, 2004.

NDIAYE, Christiane, « Le populaire, l'oralité, et la littérarité » dans « Enjeux des genres populaires dans les littératures francophones », numéro spécial de la revue *Palabres*, à paraître en automne 2009.

PRUDENT, Lambert-Félix, *Des baragouins à la langue antillaise : analyse historique et sociolinguistique du discours sur le créole*, Paris, Éditions Caribéennes, 1980.

De ROCHEFORT, Charles, *Histoire Naturelle et Morale des Îles Antilles de l'Amérique*, Rotterdam, 1658.

ROSELLO, Mireille, *Littérature et identité créole aux Antilles*, Paris, Karthala, 1992.

SAÏD, Gabrielle, « Créolité, identité et altérité. Étude critique d'Éloge de la Créolité » *Interculturel Francophonies*, « Regards sur la littérature antillaise », N° 8, nov.-déc. 2005, p. 15-38.

SATYRE, Joubert, « La Caraïbe », dans *Introduction aux littératures francophones*, Montréal, PUM, 2004, p.141-190.

SCHON, Nathalie, *L'auto-exotisme dans les littératures des Antilles françaises*, Paris, Karthala, 2003.

SEMUJANGA, Josias, « Panorama des littératures francophones », dans *Introduction aux littératures francophones*, sous la direction de C. Ndiaye, Montréal, PUM, 2004, p. 9-61.

TÉTU, Michel, *La Francophonie. Histoire, problématique et perspectives*, Montréal, HMH, 1986.

TOUMSON, Roger, *La transgression des couleurs. Littérature et langage des Antilles (XVIII^e, XIX^e, XX^e,)*, Tome I et II, Paris, Éditions Caribéennes, 1989.

Œuvres citées

AGNANT, Marie-Célie, *Le livre d'Emma*, Montréal/Port-au-Prince, Éd. Remue-ménage, 2001.

AUSTEN, Jane, *Orgueil et préjugés*, Lausanne, Rencontre, 1963.

BÂ, Mariama, *Une si longue lettre*, Dakar, Les nouvelles éditions africaines, 1979.

BEYALA, Calixthe, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Paris, Éditions Stock, 1987.

CAPÉCIA, Mayotte, *Je suis martiniquaise*, Paris, Corrêa, 1948.

CAPÉCIA, Mayotte, *La négresse blanche*, Paris, Corrêa, 1950.

CÉSAIRE, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine, 1971.

CONDÉ, Maryse, *Traversée de la Mangrove*, Paris, Mercure de France, 1998.

CONDÉ, Maryse, *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem*, Laval, Éditions Parchemin, 1995.

DUCHARME, Réjean, *L'Avalée des avalés*, Paris, Gallimard, 1966.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou, *Kaïdara, récit initiatique peul* (préface et notes de Hélène Heckmann), Abidjan, EDICEF, 1985, p.96-97.

LACROSIL, Michèle, *Cajou*, Paris, Gallimard, 1961.

MAX, Jean, *Cœurs Martiniquais*, Paris, La Revue Moderne, 1961.

ROUMAIN, Jacques, *Gouverneurs de la rosée*, Pantin, Le temps des Cerises, 2000.